CAHIERS

DE LA COMPAGNIE MADELEINE RENAUD JEAN-LOUIS BARRAULT

TROISIÈME ANNÉE HUITIÈME CAHIER

JEAN RACINE

JULLIARD
1955

SOMMAIRE

« Bérénice », frontispice de Léonor Fini 2

I

Racine langouste, par Henry de MONTHERLANT 3
Huis-clos racinien, par Bernard DORT 7
Hors-texte : « Bérénice » au gré des illustrateurs de 1676 à 1819.
De quelques interprètes de *Bérénice*, par Léon CHANCEREL. 17
Un rôle de la Champmeslé, par Denis MARION 23
Du rituel de Trézène à l'Hôtel de Bourgogne, par G. A. ASTRE 31
Une police poétique, par Jean GILLIBERT 46
Ambiguïté racinienne, par Renée SAUREL 51
Mobilier et bibliothèque d'un poète, par Pierre LABRACHERIE 54
A un vallon près... par André FRANK.................... 59
Le Testament de Jean Racine 61
Racine devant quelques grands du XXe siècle, par Marc BEIGBEDER 62
Notes de travail en marge des préfaces et épîtres dédicatoires de Jean Racine, par J.-L. BARRAULT. 72
Visages de Bérénice, par Léonor Fini 79

II

Conversation sur Jean Racine, par Paul CLAUDEL de l'*Académie Française* 97

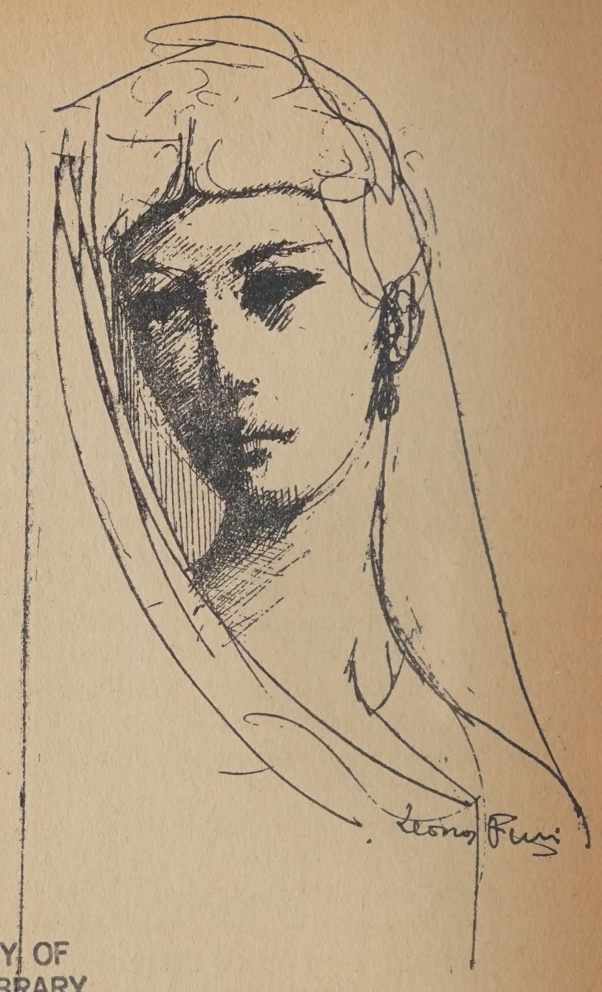
III

Christopher Fry dramaturge de l'aube, par Morvan LEBESQUE 117

CAHIERS DE LA COMPAGNIE
MADELEINE RENAUD—JEAN-LOUIS BARRAULT

JEAN RACINE

RENÉ JULLIARD
30, rue de l'Université
PARIS



BÉRÉNICE
frontispice de Léonor Fini.

I

RACINE LANGOUSTE

par HENRY DE MONTHERLANT

Ceux à qui Racine suffit sont de pauvres âmes et de pauvres esprits. Ce sont des âmes et des esprits restés béjaunes et pensionnaires de couvent. Admirable sans doute pour avoir rendu poétiques les sentiments les plus bourgeois et les passions les plus médiocres, il ne tient lieu que de lui-même. C'est un écrivain supérieur — et en littérature c'est tout dire. Mais, quoi qu'on en dise, ce n'est point un écrivain inimitable : il n'y en a point. Pradon a fait beaucoup de vers pareils aux siens.

La pensée qui précède est de Joubert. Le « doux » Joubert.

Et ce qui suit est de Malraux, dans un numéro de juillet dernier de *Carrefour*.

Un journaliste lui demande : « Que pensez-vous de l'amour de Gide pour Bach? » Il répond :

« Ce n'est pas plus bête que son amour pour Racine. Je viens de relire ce prétendu chef-d'œuvre, *Phèdre*. Que d'effets ratés! Les Français aiment Racine, parce qu'ils ont posé une fois pour toutes que Racine incarnait la France. Or, la France ne peut pas s'incarner en quelque chose de médiocre. Ça les amène à dire que Racine est admirable. »

J'aimerais beaucoup que ce ton fût employé *aussi* pour d'autres auteurs « classiques », français et étrangers. Malraux le pourrait, avec sa grande autorité. D'un autre que lui on parlerait de boutade, de paradoxe; cela ne serait pas pris au sérieux.

La plupart des esprits s'asservissent d'eux-mêmes aux mots d'ordre donnés par l'opinion officielle ou par le snobisme, soit parce qu'ils n'ont pas de sens propre, soit parce que, en ayant, ils le renient par lâcheté. Cette attitude fait la litière de tout totalitarisme. Le troupeau est là, agenouillé, attendant que les consignes lui soient données, pour penser comme il faut.

Tolstoï a écrit : « Quand j'aurai la moitié du corps dans la tombe, alors je dirai ce que je pense des femmes, puis je rabattrai vivement sur moi la pierre de la tombe. » Il a eu peur de dire ce qu'il pensait des femmes (quoiqu'il l'ait beaucoup dit), mais il n'a pas eu peur de dire ce qu'il pensait de Shakespeare. Et Michelet n'a pas eu peur de dire ce qu'il pensait de Molière.

Parmi nos contemporains, je ne vois qu'Audiberti qui parle de Marivaux comme il faut en parler.

J'ai écrit il y a vingt-cinq ans, dans *L'Histoire d'amour de « La Rose de Sable »* : « Pascal peut résister même à l'admiration des sots. Il semble que Racine soit plus vulnérable. »

Ce culte de latrie sur commande, ce *tabou* Racine est sans doute pour quelque chose dans la violence de Joubert, des romantiques et de Malraux contre l'auteur surfait : il y a là de l'agacement. On en a plein le dos d'entendre ânonner que Racine incarne le génie français. (Mais est-ce que vous n'en avez pas plein le dos d'entendre dire que Molière?... Et que Shakespeare?... Et que Gœthe?... — Réponse : « Non! pas du tout! Nous n'en avons pas plein le dos! »)

Pour moi, et me tenant ici aux seuls dramaturges des XVIIe et XVIIIe siècles français, je juge que c'est Racine qui tient le coup le mieux. Et, dans Racine, ce « prétendu chef-d'œuvre », *Phèdre*.

(Sur *Phèdre* on doit lire la monographie de Thierry Maulnier, *Lecture de Phèdre*, parue chez Gallimard. C'est admirable dans l'art de tirer d'une œuvre ce qui y est, ainsi que ce qui n'y est pas, et devrait y être.)

S'avançant sur des échasses, un vers traduit de Théocrite, le vers suivant traduit d'Euripide, le vers suivant traduit de Sénèque, le vers suivant traduit de Virgile, handicapé par l'inexistence du personnage d'Aricie et l'absurdité du récit de Théramène, Racine fait au bout du compte une œuvre qui a quelque chose d'indéfinissable qu'on ne retrouve dans aucune pièce française du XVIIe ni du XVIIIe siècle. Chef-d'œuvre ou non, il y a autour de *Phèdre* le halo des chefs-d'œuvre.

Malgré le tabou, je dirai que Racine reste pour moi admirable :

1° Par la psychologie de ses personnages;

2° Par la mécanique de ses pièces (les « effets ratés » dont parle Malraux sont des effets que Racine a voulu éviter); mais surtout :

3° Par son idéal du « peu de matière », sa réduction de l'intrigue : principe d'excellente qualité;

4° Par le ton de certains de ses vers. Il est absurde d'écrire, comme on l'a fait, que Racine « est le plus grand poète lyrique français ». Mais il n'est pas absurde de dire qu'il y a vingt-sept vers de lui qui sont quelque chose d'unique dans toute la poésie française et, à mes yeux, ce qu'elle contient de plus enchanteur.

On me dira que vingt-sept vers, dans dix ou douze pièces, c'est peu. Hélas! Mais Racine est ainsi : c'est une langouste

dont il faut enlever péniblement et interminablement la carapace, qui est de taille, pour arriver ici et là à un petit brin de chair exquise. Je faisais partie du jury des derniers concours de fin d'année au Conservatoire. Un journaliste a écrit que j'avais été « le plus indulgent de tous les jurés ». Indulgence? J'ai dit seulement à quelques-uns de mes collègues, parlant du concours de tragédie : « Cela est mal joué, mais comment voulez-vous que ce soit bien joué? C'est injouable en 1954, et peut-être toujours. Je voudrais bien savoir comment on jouait ça à la création. » Je voulais dire qu'il y a des personnes qui ne savent pas, et ne sauront jamais, comment on décortique une langouste. Il est vrai qu'elles sont de celles qu'on pourrait détourner du Conservatoire.

HENRY DE MONTHERLANT.

P. S. — Cette note écrite, j'ai lu dans une revue parisienne un récent article de M. Bernard de Fallois. Parallèle final entre Racine et Shakespeare : « On peut sans paradoxe annoncer la victoire de Shakespeare le jour où le public d'élite que demande Racine aura disparu, où le marbre de sa langue subira l'érosion du temps. » C'est sans doute ce que je dirai en d'autres termes : dans un déclin aussi évident de la civilisation, que celui qui marque notre époque, dans une crue aussi évidente de la grossièreté, il est inévitable que Racine soit submergé peu ou prou. Mais il y a des submersions qui sont des honneurs.

HUIS-CLOS RACINIEN

par Bernard Dort

A lire les préfaces de Jean Racine, il semble que sa principale préoccupation eût été de faire « avec peu d'événements et peu de matière » une pièce assez « heureuse pour attacher malgré eux (ses spectateurs) depuis le commencement jusqu'à la fin ». Car « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien et tout ce grand nombre d'incidents (cette multitude de choses qui arrivent en un jour et qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines) a toujours été le refuge dcs poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression ». Pareille préoccupation, loin d'être extérieure au théâtre racinien, strictement formelle, nous en livre la clef.

Le théâtre de Racine est un théâtre de *refus*. Déjà, sur le seul plan de l'histoire dramatique, il s'oppose consciemment au théâtre de Corneille et de ses prédécesseurs : Garnier, Mairet, Rotrou... Opposition qui se situe moins dans le choix des personnages, de leur « psychologie » et de leurs passions (il n'y a pas des héros cornéliens et des héros raciniens, qui diffèrent les uns des autres comme les abstractions des réalités) que dans leur dramaturgie : j'entends, dans leurs situations initiales, dans leur thématique, l'univers racinien apparaissant comme le *négatif* de celui de Corneille (il n'est pour s'en rendre compte que de comparer à la *Bérénice* de Racine, le *Tite et Bérénice* de Corneille).

A l'inverse du lieu cornélien, toujours indécis, abstrait et qui ouvre en général sur de larges perspectives (galeries ou salles de

palais débouchant sur l'extérieur, où parviennent les bruits, les éclats des événements dramatiques : Corneille peut être joué sur un plateau nu, dans un espace scénique que prolonge un ciel nocturne), le lieu racinien est, par excellence, un lieu clos, un lieu *muré.* Et cette fermeture, cette claustration de l'univers racinien s'affirment à mesure [1]. Le lieu d'*Andromaque* est encore abstrait. Il est proche de la mer. Oreste y arrive. Il pourrait le quitter, repartir. Avec *Britannicus*, la scène se ferme. Nous entrons dans le *palais* racinien. On imagine des enfilades de pièces mais qui ne donnent jamais sur l'extérieur. Le palais devient labyrinthe. Il est peuplé de témoins, de regards, éclairé par une lumière incertaine : celle de l'aube où Junie fut amenée à Néron. La lumière d'*Andromaque* était encore celle de la Grèce, une lumière claire où les objets et les hommes se définissent tels qu'ils sont, sans restrictions, ni bavures. Le jour de *Britannicus* est autre : jour qui n'est ni la nuit, ni le jour solaire, mais une sorte de contre-jour plus inquiétant que les ténèbres, plus cruel que la clarté. Le jour racinien : un jour mêlé de larmes; un jour coupable; un jour qui tache. Et peut-être *Bajazet* et *Phèdre* nous fournissent-ils les lieux raciniens exemplaires : le sérail sur lequel règnent Roxane et Acomat, le palais quasi souterrain, suspendu entre la mort et la vie, où erre Phèdre. La scène est nue : elle ne supporterait pas un meuble, pas le moindre ornement, à peine des tentures. Espace borné par des murs et où le soleil ne pénètre plus, mais sur lequel il pèse. Car les murs de Racine sont chauds. Ils brûlent. Et derrière ces murs, un grouillement d'esclaves, de traîtres en puissance, le foisonnement des intrigues, une conjuration de silences... toute une épaisseur poisseuse et moite qui isole les héros raciniens, les étouffe, les opprime. La scène n'est donc

1. Nous ne parlerons ici que de la première partie du théâtre de Racine : celle qui va de *La Thébaïde* et surtout d'*Andromaque* à *Phèdre*. *Esther* et *Athalie* échappent en effet à ce théâtre du refus et relèvent plutôt d'un théâtre de l'acceptation, d'un théâtre « catholique ».

plus cet espace idéal, imaginaire de Corneille ou même de Shakespeare, mais l'antichambre du tombeau, ce « rivage des morts » dont parle Phèdre. Un lieu où le monde expire mais sur lequel il pèse encore de tout son poids. Un palais-piège.

Ce palais est tout plein.
— Oui, d'esclaves obscurs
Nourris, loin de la guerre, à l'ombre de ses murs.
... Cette foule de chefs, d'esclaves, de muets,
Peuple que dans ses murs renferme ce palais
Et dont à ma faveur les âmes asservies
M'ont vendu dès longtemps leur silence et leurs vies...
(*Bajazet.*)

Et Racine de préciser dans sa Préface : « Il me semble qu'il suffit de dire que la scène est dans le sérail. En effet, y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivales sont *enfermées ensemble* [2], et où toutes les femmes n'ont d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire et à se faire aimer. » Ses héros sont bien prisonniers — prisonniers du palais, et ils le sont ensemble : aucun autre théâtre ne donne à ce point une impression de promiscuité. Les personnages raciniens, sans doute, entrent, sortent mais, on le sent quasi physiquement, jamais ils n'échappent très loin à la scène. Ils errent autour, avec l'avidité et l'impatience des fauves qui attendent que leur moment soit venu d'entrer dans l'arène. Le rêt des silences, des complicités s'est refermé sur eux. Une fois la tragédie engagée, ils ne sauraient recourir à aucune puissance extérieure au palais. Et ces puissances extérieures, quand elles existent, n'existent que pour les frapper dès qu'ils s'aventurent au dehors ou comme une menace, à la façon d'un verrou qui fermerait à jamais la scène (ainsi dans *Bajazet* l'annonce de l'approche d'Acomat suffit-elle à déclencher la catastrophe).

2. C'est nous qui soulignons.

Cette condition de « prisonniers », les héros de Racine l'assument sur tous les plans : prisonniers d'un espace clos, mais aussi prisonniers du temps, prisonniers d'eux-mêmes, de leurs passions auxquelles ils ne parviennent pas à s'identifier tout à fait, sans cependant réussir à s'en délivrer, prisonniers d'un malentendu et de leur silence.

De même que l'unité de lieu, l'unité de temps est essentielle au théâtre de Racine : les vingt-quatre heures des règles d'Aristote. Le terme de *jour racinien* a donc deux sens : d'une part, il signifie cette lumière grise, lumière d'aquarium dans laquelle évoluent les personnages raciniens, d'autre part, il est l'expression d'une durée, mais d'une durée en quelque sorte stabilisée, d'une durée morte. Racine aime à le marquer : ses pièces s'inscrivent exactement dans le temps réglementaire, débutant juste avant le lever du soleil pour se terminer à une heure avancée de la nuit. Là encore, il ne s'agit pas d'une convention toute formelle. La journée racinienne est privilégiée, retirée du cours du temps comme la lumière racinienne semble échapper aux lois solaires. Ainsi que le note Georges Poulet [3] : « Ce qu'on appelle présent n'est pas seulement dans l'univers racinien comme dans l'univers bergsonien, invention pure et incessante, mais préservation du passé et continuation du passé dans le présent. Continuation qui, pour Racine, loin d'avoir comme chez Bergson, la valeur d'un élan et d'une promesse, a au contraire la signification la plus tragique; car elle ne laisse aucun espoir, sinon qu'un jour, au lieu d'être rendu au jour, l'on soit laissé à la nuit du néant. »

Le jour racinien est lourd de tous les autres jours, jours passés, lumières troubles, obscurci par eux. Il les subit et les accomplit. De là le rôle que jouent, dans ce théâtre, les récits (je ne songe pas ici au récit de Théramène, mais à ceux que les héros de Racine

3. Dans le chapitre VI de ses *Études sur le temps humain* : « Notes sur le temps racinien » (Librairie Plon, 1950).

font abondamment de leur passé : celui par Andromaque de la chute de Troie, celui par Atalide de son enfance et de celle de Bajazet, celui de Phèdre surtout), rôle qui n'est pas seulement d'exposition ou d'explication. Car ces récits sont aussi des évocations : une façon d'introduire le passé dans le présent, de subjuguer celui-ci par celui-là, et leur fonction est incantatoire. Les héros de Racine s'abandonnent au passé, essaient de le prolonger dans le présent. Ils évoquent aussi le futur, mais entre passé et futur, c'est-à-dire entre deux innocences, il y a une solution de continuité, une culpabilité : ce présent, ce jour dans lequel ils vivent.

Il faut que la tragédie s'accomplisse pour que « la mort, à mes yeux dérobant la clarté, Rende au jour qu'ils souillaient toute sa pureté ».

Aussi l'action racinienne est-elle une action indirecte : non une « action au passé » ainsi que la définit Georges Poulet (c'est le cas de certaines pièces modernes — de Pirandello notamment — où l'action n'est que reflet de l'action, sa réflexion), mais une *action à la voix passive.* Georges Poulet en a bien reconnu la singularité lorsqu'il écrit : « Par là la tragédie de Racine diffère de tous les autres théâtres qui, par nature, donnent l'action dans un temps qui s'accomplit, qui est en train d'être. C'est un temps accompli qu'elle nous livre et l'action qui s'y passe, y étant au fur et à mesure une action qui vient d'avoir lieu et qui est à chaque instant tout juste passée, il semble que nous assistions au processus par lequel les choses en fin de compte deviennent à nos yeux *fatales* et nous forcent à reconnaître qu'en effet elles devaient se passer comme cela. »

A une action véritablement dramatique (celle, par exemple, des pièces de Corneille où les personnages en se décidant à être tel ou tel, en se choisissant eux-mêmes à tout moment décident du sort de leur royaume ou de leur amour), Racine substitue une série de péripéties, de mensonges, de dissimulations et de trahi-

sons qui ont pour seul effet à la fois de retarder et de rendre inévitable le dénouement, soit la rupture et la mort. Pris au piège du palais et du jour raciniens, ses héros s'affrontent jusqu'au bout d'eux-mêmes. Ils se mesurent et, une fois le rideau tombé, chacun est à sa place, la mort a fait son œuvre et ceux des personnages qui vivent encore sont pourtant comme détruits, littéralement épuisés. On a pu écrire une suite au *Cid*, on peut en imaginer une à *Cinna*, il serait absurde d'en rêver à *Britannicus* : Néron ira de crime en crime mais il n'y aura plus de tragédie; à *Bérénice* ou à *Mithridate*, la moins racinienne pourtant des pièces de Racine (imagine-t-on Monime et Xipharès heureux ?) [4].

Cette solitude des personnages raciniens ne tient pas seulement à leur défaut d'avenir, elle est le produit de leur double claustration, dans l'espace et dans le temps, le signe de leur situation. Prisonniers dans le palais, captifs de son jour souillé, ils sont dépouvus de tout projet qui puisse changer quoi que ce soit à leur situation. Ils ne veulent que se *réaliser*, être pleinement ce qu'ils sont, s'affirmer comme tels vis-à-vis des autres, de quelques autres, singulièrement de l'être qu'ils aiment, qu'ils sont contraints d'aimer (l'amour racinien est un amour romantique en ce qu'il est subi, non appelé, subi comme une passion malheureuse et fatale, non conçu comme une démarche vers un but commun). Leur qualité de rois les décharge de tout souci autre que leur amour. Seuls leurs complices, leurs esclaves souvent, Narcisse, Acomat..., peuvent aspirer à la puissance, à quelque bénéfice matériel. Eux n'aspirent qu'à se faire « reconnaître » après s'être

4. Lucien Goldmann définit, en appendice à *Sciences humaines et philosophie* (P.U.F., 1952), *Mithridate* comme la première pièce « historique » de Racine : « La guerre contre Rome y transforme le fauve en homme et permet de résoudre tous les problèmes individuels. » La seconde étant *Iphigénie*. Encore conviendrait-il de noter que, parallèlement au drame de Mithridate roi se joue celui de Mithridate amoureux, qui est lui spécifiquement racinien, et que ces deux drames se contredisent parfois au point de donner à *Mithridate* l'apparence d'une pièce truquée.

« découverts » eux-mêmes (« Néron découvre son génie »)[5]. Mais cette exigence est absolue. Elle postule et nie en même temps la liberté de l'autre. Elle est exigence de possession. Les héros raciniens veulent ou se satisfaire ou se perdre. Et quand Racine marque à diverses reprises, que ses personnages ne sont « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants » et que, Aristote ne voulant pas « qu'ils soient extrêmement bons parce que la punition d'un homme de bien exciterait plus l'indignation que la pitié du spectateur, ni qu'ils soient méchants avec excès parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat, il faut qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester », il délimite le champ de l'action racinienne en même temps qu'il met l'accent sur ce que, aujourd'hui, on appellerait « l'ambiguïté » de ses héros.

En effet, il suffirait que Bajazet aimât Roxane, que Monime aimât Mithridate, que Junie aimât Néron et Hippolyte Phèdre ou qu'ils fissent semblant quelques heures à peine pour que la tragédie n'ait pas lieu. Il suffirait aussi qu'aucun espoir n'eût jamais été laissé aux uns par les autres pour qu'il n'y ait pas matière à théâtre. Mais chez Racine, si l'amour est impossible, la dissimulation ne saurait durer : ses héros se trahissent ou sont trahis, mais auparavant et quoique leurs rapports entre eux fussent déjà certains, et il y a eu méprise. Mithridate a pu croire que Monime consentirait à l'aimer; Phèdre a pu s'abuser sur Hippolyte; Néron a pu beaucoup espérer de l'apparente faiblesse de Junie; Titus et Bérénice ont pu se leurrer l'un l'autre. Un malentendu a suffi. Pour le résoudre dans ce huis-clos racinien, il faudra aller jusqu'à la destruction.

Et ce malentendu, ce n'est pas tant l'intrigue et ses péripéties qui l'alimentent, que le langage lui-même. Dans cet univers clos,

5. Jusqu'à Roxane dont la souveraineté ne saurait s'affirmer que dans et par son amour, jusqu'à Agrippine qui n'aspire qu'à conserver ce qu'elle possédait.

les paroles trompent ceux qui les écoutent. Elles n'ont ni la clarté du vrai jour, ni les replis mensongers et fallacieux de la nuit. Comme le jour racinien, elles sont fausses. Les héros de Racine ne l'ignorent pas. Ils ne se croient jamais sur paroles. Ils cherchent au delà. Ils font un sort aux mots les plus simples (ces interjections par lesquelles leurs partenaires se trahissent). Surtout ils guettent leurs regards. Que Junie semble accepter d'épouser Néron et Bajazet Roxane, comment les croire : leurs soupirs, leurs regards les trahissent. Et, inversement, Néron, Roxane ou Phèdre règnent par le regard : ils regardent leurs proies qui se savent regardées. La possession érotique chez Racine est visuelle. Elle ne dure pas. Un mot suffit à la rompre, à rompre ce charme du regard. C'est le « J'aime » de Phèdre, le « il n'est plus temps » de Bérénice, à quoi répond le « Madame, un mot » de Titus... Le langage qui, jusqu'alors, prolongeait le malentendu, le déchire. Il était comme une taie qui recouvrait des regards, qui, en les dissimulant, leur permettait de se satisfaire. Le mot prononcé, ce mirage se dissipe : la mort fait irruption dans l'univers racinien — la mort ou une durée infinie qui équivaut à la mort.

A mesure l'action racinienne se raréfie. Dans *Andromaque*, la chaîne Oreste-Hermione, Pyrrhus-Andromaque, pour rigide et univoque qu'elle soit, autorise encore un jeu entre les héros, leur laissant un semblant de liberté, et elle admet une possibilité de fuite, de salut dans le monde.

Oreste n'est pas seul. La guerre de Troie a eu lieu. Oreste est le « héraut » des Grecs, et Andromaque reste l'épouse d'Hector. L'événement tragique prolonge une épopée et la résoud. Après *Andromaque* l'univers de Racine devient strictement privé (à l'exception de *Mithridate* et de *Iphigénie* ; mais dans ces pièces, c'est le sujet qui introduit l'histoire sur le théâtre, non leur structure, leur dramaturgie qui sont elles proprement raciniennes — d'où, peut-être, leur échec). Il s'organise en trois plans superposés : celui du héros tragique ; celui de ses comparses ; celui

de ses victimes, plans qui, à la fin, se fondent. Reste alors un personnage et *son* univers : Phèdre (en comparant *Phèdre* à *Mithridate* dont le sujet l'annonce, Lucien Goldmann constate : « Cette fois le monde n'a plus de valeur positive, le voyage du roi est sans importance, les conflits sont tragiques et insolubles »).

La beauté du langage racinien tient peut-être à cette précarité de l'action qu'il double, qu'il voile plutôt qu'il ne la provoque. A l'inverse de celui de Corneille, ce langage est non d'affirmation, ou de conquête, mais de fuite. A la fois masque et révélation, il instaure entre les héros une longue suite d'incompréhensions que leur regard dénonce, que leurs larmes trahissent. Il est l'équivalent, sur le plan de la rhétorique, du « palais » sur celui de la représentation. De là son apparente froideur, cette « pudeur » et ce formalisme qui, dans un contexte autre que le théâtre de Racine, deviendront vite inécoutables.

Et à l'extrême, c'est-à-dire dans *Phèdre*, seuls le lieu et le langage subsistent. Phèdre parle; Phèdre monologue. Hippolyte, Œnone, Thésée sont partie de son monologue. Elle parle son impossibilité d'accéder au jour, au domaine de l'action, son impuissance à s'exprimer efficacement. Elle parle non pour Hippolyte, non pour Œnone, non pour Thésée avec qui elle n'a d'entretien véritable que dans la mort : elle parle pour elle-même.

Mes crimes désormais ont comblé la mesure...
Misérable! Et je vis? Et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le Père et le Maître des Dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux;
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.

Elle veut faire de sa prison son destin. Elle ne retrouve sa liberté que pour se perdre : Phèdre se livre aux Dieux. Mais en s'engloutissant dans la nuit, c'est le jour qu'elle fait ressurgir, ce jour auquel sa pureté est enfin rendue. Le regard de Dieu traverse à

nouveau le monde : un monde auquel le sacrifice de Phèdre a restitué sa transparence, un monde où les murs, les paroles et les silences mêlés, l'enchevêtrement de regards meurtriers qui constituaient l'univers racinien ont fait place nette — un monde ouvert à la Providence.

Et du même coup Racine, condamnant son théâtre tragique, se tournait vers un théâtre résolument théologique. Ce que n'ont pas compris ses successeurs qui, en continuant à écrire comme Racine, ont abouti à une stérilité bavarde, au plus vain des formalismes de l'histoire dramatique. Avec la mort de Phèdre, c'était tout le théâtre français qui se trouvait frappé. L'œuvre de Marivaux en est la preuve a contrario : il continue celui de Racine, prolonge ce théâtre du malentendu par un jeu de figures à demi abstraites, oscillant entre la tragédie et la comédie, grâce à une écriture dont la virtuosité reste encore inégalée, exténuant en même temps la comédie et la tragédie françaises, les neutralisant l'une par l'autre.

Théâtre de refus, celui de Racine demeure solitaire, pris dans ses propres glaces, étranger au temps et à l'espace de l'histoire. Le théâtre psychologique et bourgeois du XIXe quand il se réclamait de lui, ne nous en a proposé qu'une caricature. Et peut-être a-t-il fallu attendre Claudel...

Mais parallèlement un autre théâtre fondait la dramaturgie européenne : théâtre de la cité et de l'histoire (fût-ce pour nier et la cité et l'histoire), théâtre où l'action et la langue coïncident, où Shakespeare, Corneille et Kleist opposent au huis-clos racinien un espace ouvert sur le monde et sur les Dieux, à la tragédie racinienne un théâtre tragique qui n'ait plus partie liée avec la destruction et la mort : un théâtre non de regard mais d'action.

BERNARD DORT.



1676



1723

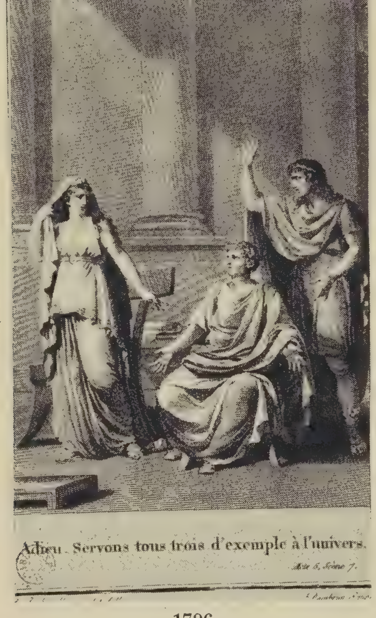


1760

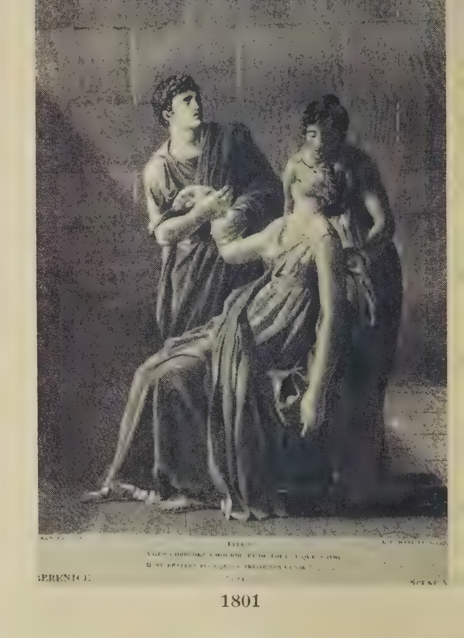


1768

BÉRÉNICE AU GRÉ DES ILLUSTRATEURS



1796



1801



1811

Acte V. Scene VII.

BÉRÉNICE.

1819

BÉRÉNICE AU GRÉ DES ILLUSTRATEURS

DE QUELQUES INTERPRÈTES DE *BÉRÉNICE*

par Léon Chancerel

Bérénice... « *tragédie nue* ».
Jean Pommier (*Aspects de Racine*).



Je n'évoquerai ici que celles, tant aimées, tant admirées, qui régnent au pays des Ombres, et d'abord celle qu'on avait surnommée « la Divine »: Julia Bartet, qui, de 1893 à 1919, fut quatre-vingts fois la Reine de Palestine, sur la scène du Théâtre-Français.

Quand en 1893, elle proposa au Comité une reprise de *Bérénice*, chef-d'œuvre délaissé (138 représentations depuis la création, 5 de 1807 à 1821), elle eut à lutter contre l'hostilité presque générale de ses camarades.

Une lettre, que je crois inédite [1], en témoigne :

« Vous souvient-il, cher ami, quand j'exprimai en 1893 le désir ardent d'incarner cette figure, des protestations qui s'élevèrent dans la maison ! On tentait d'ébranler ma foi :

— On n'ira pas jusqu'au bout, c'est tellement ennuyeux.

1. Lettres à Paul Gaulot, Bibl. de l'Arsenal, Fonds Rondel, nouv. acq. R. F. 4662.

Et nous répétions à six heures du soir [2], quand tout le monde était parti, comme si nous commettions une action coupable. Quel résultat pourtant ! »

Il fut en effet considérable : la critique fut unanime dans l'éloge :

« Il est impossible d'être plus tendre ni plus chaste, ni plus émouvante, ni de l'être par des moyens de diction ou d'attitude plus délicates et plus justes... pour la joie de nos esprits et de nos yeux » (Jules Lemaître).

« Tendresse... douleur... dignité fière et triste... Il n'est rien de plus délicieux au monde » (Sarcey).

Émile Faguet n'hésitait pas à écrire qu'au XVIIe siècle la Champmeslé n'avait probablement pas réussi « à faire de l'élégie racinienne une œuvre d'art aussi délicate et pénétrante que celle que nous a donné à goûter la grande tragédienne du XIXe siècle... C'est la perfection... C'est la poésie même, sous une forme mesurée et eurythmique... et donc, c'est proprement la poésie du XVIIe siècle lui-même. »

« Grâce triste, mélodie de la marche et de la voix, infinie mélancolie du souvenir... Un doux fantôme qui habite deux tombes, celles de l'époux perdu et d'avance la sienne et qui va de l'une à l'autre avec une démarche abandonnée et accablée, avec un sourire d'affection pour tout ce qui a le bonheur d'être mort ou de mourir, et de pitié pour tout ce qui vit... Voilà ce que Mme Bartet, statue mouvante de l'élégie éternelle, a su mettre, sans effort apparent, en toute beauté sereine et antique, en tout art pur, dans ce rôle divin. Les classiques demandent peu au pittoresque et aux accessoires : un voile, un bandeau, un sceptre; Mme Bartet fait le reste avec sa voix juste et son geste pur » (Henri de Régnier).

Parmi les lettres de Julia Bartet à Paul Gaulot, il en est une fort précieuse, celle du 4 février 1912, dans laquelle elle dit sa conception du personnage :

2. « Nous », c'étaient Paul Mounet (Titus), Albert Lambert (Antiochus), — et Mounet-Sully qui dirigeait les répétitions.

« C'est à tort qu'on affadit le rôle de la Reine de Palestine qui ne doit pas être joué comme une princesse de Clèves... J'ai fait mon profit de l'Avertissement de Racine : « *Cette action est très fameuse dans l'histoire et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre par la violence des passions qu'elle pouvait exciter.* » Dans *Bérénice*, le tragique ne tient pas à l'angoisse du dénouement. Dès le deuxième acte, nous ne pouvons pas douter que Titus renverra la reine de Palestine. *Bérénice* est donc remplie des malheurs, des souffrances déchirantes non pas créées du cœur des hommes. On y voit l'homme tirant de son propre fonds un surcroît d'atroces douleurs. *Bérénice* est donc bien le long embrassement de deux amants qui même dans leurs baisers ne peuvent se dispenser de se faire souffrir. C'est par excellence la tragédie des passions humaines, *aiguisant* les douleurs de la destinée. Et il est remarquable que dans cette tragédie, dont le dénouement proclame le triomphe de la raison d'État, la politique ne joue guère qu'un rôle de figurante... Peut-être que cela peut faire réfléchir et changer quelques idées reçues. »

Certes! Et nous voici loin de la conception élégiaque qu'avaient Émile Faguet et nombre d'éminents critiques d'une tragédie dont on peut penser, avec Julia Bartet, qu'elle est, sinon *d'abord*, du moins *aussi*, le drame de toute longue, trop longue, « liaison » : l'amour sensuel, si dissimulé soit-il, selon « la bienséance » classique, n'en est pas le moindre ressort. Mais encore ne faut-il pas oublier que, selon le vœu même de Racine, il importe que « tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » et ne pas tomber dans une frénésie passionnelle où tombèrent, semble-t-il, Adrienne Lecouvreur, Mlle Georges, Duchesnois ou Rachel. Les contemporains leur ont reproché ce manque de retenue, cause de leur échec. Ils en rejetaient d'ailleurs la faute sur la tragédie elle-même [3].

3. « Voilà sans contredit la plus faible des tragédies de Racine », déclarait Voltaire; en 1807, le critique Geoffroy constatait que *Bérénice* « avait fait bâiller ». Quarante ans plus tard, Théophile Gautier déclarait : « Une torpeur invincible s'empare de nous et l'ennui descend sur nos têtes comme une araignée qui se laisse tomber du plafond au bout du fil... Nous avons les plus grandes peines à empêcher nos mâchoires de s'ouvrir et nos yeux de se fermer. »

Pour Jules Janin, *Bérénice* « tragédie du beau temps de Versailles » est devenue au XIXe siècle « une œuvre impossible au théâtre ». Rachel, selon lui, de par sa « nature » même, y devait trouver « des obstacles insurmontables » :

« Comment en effet la persuader de contenir l'émotion intérieure », comment oser « la priver de ces transports impérieux qui nous remuent jusques au fond de l'âme.... Comment la prévenir qu'elle ne devait attendre ni chercher dans ce rôle les grands effets d'Hermione ou de Camille. Que Roxane s'emporte jusqu'au délire, que Marie Stuart trempe de ses pleurs le mouchoir brodé qu'elle tient à la main, Bérénice doit rester calme, sereine, imposante, conserver la modération de son âme au plus fort de sa douleur... Héroïne apaisée et clémente du dévouement et du devoir », l'interprète ne doit pas oublier que Titus en Bérénice a « respecté la femme » — opinion qui paraît d'ailleurs très discutable.

***

De toutes les tragédiennes en allées qui, après la Champmeslé et avant Julia Bartet, abordèrent le rôle, il semble que la plus émouvante ait été Mlle Gaussin. Voltaire l'admirait fort. Jean-Jacques Rousseau évoquait avec émotion la façon dont elle jouait le cinquième acte, « où, cessant de pleurer, l'air morne, l'œil sec et la voix éteinte, elle faisait parler une douleur froide, approchant du désespoir. L'art de l'actrice ajoutait au pathétique du rôle et les spectateurs commençaient à pleurer quand Bérénice ne pleurait plus. » On raconte même que lors d'une des représentations, l'un des soldats (qui à l'époque assuraient, de part et d'autre du cadre de scène, le service d'ordre) laissa d'émotion tomber son fusil, — du moins si l'on en croit l'hommage d'un poète anonyme qui courut alors dans Paris :

« Quel spectacle touchant a frappé mes regards,
Quand sous le nom de Bérénice
Gaussin de son amant déplorait l'injustice,
J'ai vu des flots de pleurs couler de toutes parts,
Et jusqu'aux fiers soldats en larmes,
Oubliant leur emploi, laissent aller leurs armes... »

***

Quant à l'interprétation de la Champmeslé, on n'en sait, en fait, pas grand-chose : « Taille noble... grâce... Voix touchante et si parfaitement placée que, disait-on, si l'on avait ouvert la loge du fond de la salle, on l'aurait entendue dans le café Procope » (cette voix, dit La Fontaine, qui « allait droit au cœur »). Robinet, le *soiriste* de l'époque, après avoir mirlitonné dans la *Gazette* son admiration pour Racine se borne à constater que :

L'excellente Troupe Royale
Joua miraculeusement
C'est-à-dire admirablement
Son amoureuse Bérénice;
Et chacun se rendant justice
Tant à l'actrice qu'aux acteurs
Les traite de vrais enchanteurs...

Évidemment, c'est peu. Du moins, pouvons-nous nous faire quelque idée, sinon du jeu, du moins de la façon de « réciter » (c'est le terme de l'époque) de la créatrice de Bérénice, voulue, enseignée, imposée par le poète lui-même[4]. Selon Voltaire, la tradition s'en perpétua dans sa pureté première, jusqu'à ce que la comédienne Duclos, « n'ayant pour tout mérite qu'une belle voix, sans esprit et sans âme, rendit ridicule ce qui avait été admiré dans la Desœillets et dans la Champmeslé ».

« C'était, écrit-il (*Dict. Philosophique*), une mélopée mais qu'on ne pouvait noter; car qui peut noter des inflexions qui sont des huitièmes, des seizièmes de ton? » Les acteurs se les transmettaient « de mémoire, par tradition ». En écoutant la Beauval lui

4... « Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes et lui dictait les tons, que même il notait » (Louis Racine, *Mémoires sur la vie de mon père*).

réciter des passages de *Cinna*, selon cette tradition, il dit qu'il ne peut mieux comparer « cette espèce de chant, cette mélopée qu'à l'admirable récitatif de Lulli. » Et il regrettait que les actrices de son temps en eussent perdu le secret et jouassent la tragédie « *sèchement* ». Dans sa *Note sur les Souvenirs de Mme de Caylus*, il déplore que les comédiens aient pris insensiblement l'habitude de réciter les vers comme de la prose, « quelques-uns poussant ce mauvais goût jusqu'à parler du ton dans lequel on lit la *Gazette.* »

Il entra, dit-on, dans « une fureur convulsive » contre Mme Vestris, à qui il faisait répéter son *Irène :* — « Eh! f...., c'est bien la peine de vous faire des vers de six pieds pour que vous en mangiez trois! » Il insistait sur la valeur de l'*e* muet, si souvent « mangé » en effet, cet *e* muet, dont Paul Valéry a si bien défini l'importance, « l'*e* muet qui tantôt existe, tantôt ne se fait presque pas sentir s'il ne s'efface entièrement, et qui procure tant d'effets subtils, de silences élémentaires, ou qui termine et prolonge tant de mots par une sorte d'ombre que semble jeter après elle une syllabe accentuée ».

Mlle Clairon, selon Marmontel (*Déclamation Théâtrale*) fut au XVIIIe siècle, la seule actrice qui « sans déroger à la noblesse de ses rôles », sut rendre la déclamation tragique « à la fois majestueuse et naturelle, évitant d'un côté l'emphase, de l'autre la familiarité, aussi éloignée du ton bourgeois que du ton ampoulé, sans aucune affectation et sans aucune négligence, sans remontrer et sans rien affaiblir d'un accord parfait dans l'action de son geste et de son visage ».

LÉON CHANCEREL.

UN ROLE DE LA CHAMPMESLÉ

par Denis Marion

A en croire l'opinion courante, Racine est l'homme de lettres à l'état pur. Il démonte les passions avec l'indifférence d'un horloger pour les ressorts d'une montre et il compose des pièces parfaites où ne transparaît pas le moindre sentiment personnel. Ses tragédies, selon Taine, devraient être jouées en habit de cour, dans un salon Louis XIV, pour mieux marquer qu'elles ne concernent pas de véritables conflits entre des êtres réels, mais se bornent à la merveilleuse conversation d'entités abstraites. Paul Valéry se représente l'écrivain ne prêtant attention qu'au moment où il pourra accrocher à un canevas indifférent des vers « d'une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils disent et ce qu'ils sont ». Henry Brémond renchérit encore : les héroïnes raciniennes ne seraient si lucides que parce qu'elles sont d'une simplicité enfantine; leurs mouvements pourraient être prévus et catalogués par les psychologues les plus naïfs. Seuls les flots de poésie pure jetés là-dessus par un prodigieux artisan du vers méritent notre admiration. Enfin, pour Jean Giraudoux, « ni le corps, ni l'esprit de Racine ne révèlent une seule de ces imperfections ou de ces particularités par lesquelles l'œuvre est rendue plus personnelle et plus humaine... jamais il n'a frôlé les points aimantés ou dangereux des connais-

sances humaines... ce qu'on appelle sa période de dissipation ne comprend que des distractions d'ordre professionnel... S'il a une affaire de cœur, c'est avec une comédienne ». Voilà une question entendue.

Je n'aurai garde de contredire des autorités aussi éminentes. Me sera-t-il permis de remarquer que leur avis n'était pas partagé par Mme de Sévigné? Après avoir vu *Bajazet*, elle écrit à sa fille : « Racine fait des comédies pour la Champmeslé, ce n'est pas pour les siècles à venir : si jamais il n'est plus jeune et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose. »

Certes, le goût littéraire de l'épistolière est sujet à caution et les siècles à venir, qu'elle invoquait sans prudence, lui ont infligé un démenti. Elle préférait Corneille à Racine, ce qui se défend, et trouvait *Bajazet* inférieur à *Alexandre*, ce qui ne se soutient pas. Son information n'en était pas moins puisée à bonne source. Elle enregistre avec objectivité le succès obtenu : « Racine a fait une comédie qui s'appelle *Bajazet*, et qui enlève la paille [1]; vraiment elle ne va pas en *empirando* comme les autres. M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus de celles de Corneille, que celles de Corneille sont au-dessus de celles de Boyer : voilà ce qui s'appelle bien louer; il ne faut point tenir les vérités cachées. Nous en jugerons par nos yeux et par nos oreilles. *Du bruit de Bajazet mon âme importunée* fait que je veux aller à la comédie. » Son jugement n'est devenu si sévère qu'à la lecture; après la représentation il était plus favorable : « La comédie de Racine m'a paru belle, nous y avons été... j'y trouve quelque embarras sur la fin; je trouve cependant, selon mon goût, qu'elle ne surpasse pas *Andromaque ;* et pour ce qui est des belles comédies de Corneille, elles sont autant au-dessus que celles de Racine sont au-dessus de toutes les autres. »

Cette différence d'appréciation s'explique par l'interprétation : « Si je pouvais vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette

1. C'est-à-dire qui enlève le morceau.

comédie belle, mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. » Mme de Sévigné n'a pas seulement une admiration éperdue pour l'actrice, elle connaît fort bien la femme qui a été (et qui demeure à l'occasion) la maîtresse de son fils Charles; aussi l'appelle-t-elle souvent dans ses lettres à Mme de Grignan, en matière de plaisanterie, « ma belle-fille » ou « votre belle-sœur » : « Ma belle-fille (toujours dans *Bajazet*) m'a paru la plus merveilleuse comédienne que j'aie jamais vue : elle surpasse la Desœillets de cent lieues loin; et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre [2], je ne suis pas digne d'allumer les chandelles quand elle paroît. Elle est laide de près, et je ne m'étonne pas que mon fils ait été suffoqué par sa présence [3]; mais quand elle dit des vers, elle est adorable. » A une autre occasion : « Mais la Champmeslé est quelque chose de si extraordinaire, qu'en votre vie vous n'avez rien vu de pareil; c'est la comédienne que l'on cherche et non pas la comédie; j'ai vu *Ariane* [4] pour elle seule : cette comédie est fade, les comédiens sont maudits; mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure; tout le monde est ravi; et l'on pleure de son désespoir. »

2. Les biographes ne voient qu'un moment où Marie de Rabutin Chantal ait pu jouer la comédie : à seize ans, deux ans avant son mariage avec Henri de Sévigné, quand, outre son précepteur l'abbé Gilles Ménage, elle avait des maîtres d'équitation, des maîtres à danser, à chanter, à déclamer. Faut-il croire qu'à trente ans de distance, ce divertissement d'amateur lui laisse un souvenir qui flatte à ce point sa vanité? Et que son rang de grande dame, qui faillit nous priver d'un grand écrivain, puisqu'elle ne se souciait pas de conserver la copie de lettres qu'elle griffonnait à la diable et que la piété de ses descendants ne nous a fait parvenir qu'avec « reluctance », a empêché la scène française de compter une actrice de plus?

3. Il est à craindre qu'il faille prendre suffoquer ici au sens physiologique : « Une puanteur capable de suffoquer les hommes les plus vigoureux. » (*Télémaque.*) Charles de Sévigné ne répugnait pas à prendre sa mère pour confidente des détails les plus triviaux et les moins reluisants de ses amours; et elle avait plaisir à les rapporter tout crus à sa fille, y trouvant une revanche aux infidélités de son mari. Voir entre autres la lettre à Mme de Grignan du 8 avril 1671, sur une mésaventure de Charles avec Ninon de Lenclos.

4. Pièce de Thomas Corneille, qui eut un énorme succès.

Ajoutons qu'une tête froide et solide comme Boileau n'était pas moins enthousiaste :

Jamais, Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.

Quel rôle jouait donc la Champmeslé dans *Bajazet*? Le rôle principal, celui de Roxane, répondra-t-on. Erreur : celui d'Atalide. Ce qui incite à étudier de plus près le personnage. Je suppose connue du lecteur l'intrigue et je l'invite à se reporter à la scène finale de l'acte II. Roxane vient de mettre à Bajazet le marché en main : l'épouser ou périr. Bajazet est déjà résigné à mourir plutôt que d'être infidèle à Atalide quand celle-ci intervient et offre noblement de se sacrifier, en consentant au mariage de son amant pour sauver la vie de celui-ci : ce qui demeure dans la ligne des héroïnes tragiques. Bajazet refuse avec un égal désintéressement. Jusqu'ici, tout va bien. C'est alors que la scène change curieusement de ton. Atalide est loin d'être à bout de ressources. A défaut du mariage, elle connaît un autre moyen de se tirer d'affaire :

La Sultane vous aime; et malgré sa colère,
Si vous preniez, Seigneur, plus de soin de lui plaire,
Si vos soupirs daignaient lui faire pressentir
Qu'un jour...

L'indécence est un peu forte et Bajazet, qui fait figure d'honnête garçon pas malin pour un sou, a un sursaut de conscience. Atalide change tout de suite de tactique et entreprend de rivaliser d'abnégation avec ce lourdaud : elle ira se faire tuer par Roxane en même temps que lui. Bajazet ne résiste pas au chantage et consent tout de suite à ce qui lui est suggéré. Toutefois, comme il n'est pas doué pour ce genre de baratin, il réclame assez piteusement des indica-

tions précises sur le langage à tenir. Ayant gagné la partie, Atalide tire son épingle du jeu et répond avec une incomparable dignité :

Dites... tout ce qu'il faut, Seigneur, pour vous sauver.

Avec l'enthousiasme d'un chien qu'on fouette, le velléitaire s'en va faire sa cour à la Sultane, n'osant pas contrecarrer la jeune fille calculatrice et décidée, qui a pris depuis longtemps son parti et du partage auquel elle est acculée et de la balourdise de celui qu'elle aime.

La lecture à tête reposée révèle, en dépit de la facture admirable des vers et de la turquerie de l'intrigue, que la scène ne se passe pas dans le sérail de Constantinople mais dans un tout autre milieu. Si nous dépouillions les personnages de leur défroque orientale et de leur rang de prince, si nous traduisions en langage courant ces merveilleux alexandrins, nous aboutirions à une situation à peine tolérable à moins d'être traitée dans la veine légère du *Sexe faible* ou des *Œufs de l'Autruche*, qui peut se résumer ainsi : Une fille jeune persuade un garçon de son âge que s'ils veulent continuer à filer sans souci le parfait amour comme ils le font depuis six mois, il doit — sinon épouser puisqu'il y répugne trop — du moins promettre le mariage à la dame âgée et puissante qui les fait vivre et, pour qu'elle prenne patience, ne pas lui épargner les démonstrations tangibles de la passion qu'il feindra.

En même temps — et c'est par là qu'Atalide témoigne d'une psychologie beaucoup plus complexe et plus proche de la réalité quotidienne que ne se le figurait le bon abbé Brémond — elle se prend à son propre piège et devient la première victime du mensonge qu'elle a machiné. Elle n'éprouve aucune répugnance tant qu'elle se trouve en tête à tête avec Roxane à lui faire croire à l'amour de Bajazet, tant qu'elle est en face de Bajazet, à lui conseiller la fausseté et l'hypocrisie. Mais dès que Roxane la prend au mot et parle mariage, dès que Bajazet, trop docile, feint de se prêter à la cérémonie, Atalide se coupe et vend la mèche. Sans

jamais oser se l'avouer à elle-même, inconsciemment elle répugne à l'escroquerie sentimentale qu'elle a conçue (pour la raison évidente qu'elle n'est sûre que de son propre cœur et qu'elle redoute sans arrêt que Bajazet finisse par éprouver en réalité les sentiments qu'elle l'oblige à feindre pour Roxane). Déjà, dans la scène III de l'acte I, elle laisse percer le bout de l'oreille :

ROXANE.

Je vais savoir s'il m'aime.

ATALIDE.

Est-il temps d'en douter,
Madame? Hâtez-vous d'achever votre ouvrage.

(C'est-à-dire de mettre Bajazet sur le trône.) Il y a là de quoi éveiller la méfiance d'une moins futée que Roxane. Quand, à l'acte III, Bajazet revient en bombant le torse et en annonçant, avec une vanité ingénue : « Mission remplie », au lieu de le féliciter, elle se met à pleurer et à jouer les martyres résignées au suicide. Il ne reste plus à Bajazet qu'à détromper Roxane, ce qu'il s'empresse de faire.

Sous prétexte de réparer cette franchise maladroite, Atalide l'aggrave comme à plaisir. Sa tentative d'explication est d'une fausseté tellement évidente qu'elle ne peut que confirmer les pires soupçons de Roxane :

Madame, ce chagrin n'a point frappé ma vue.
Il m'a de vos bontés longtemps entretenue.
Il en était tout plein quand je l'ai rencontré.
J'ai cru le voir sortir tel qu'il était entré, etc.

Enfin, dans la scène III de l'acte IV, quand Roxane, pour la mettre à l'épreuve, feint d'avoir décidé la mort de Bajazet, Atalide le trahit et se trahit à trois reprises coup sur coup :

— par un lapsus qui réjouira tous les freudiens deux cent cinquante ans plus tard : *Ce prince aimable... qui vous aime...*

— par un évanouissement qui est un aveu d'amour...

— ... et qui permet à Roxane de s'emparer d'un billet de Bajazet à Atalide qui ne laisse aucun doute sur leurs rapports. Elle ne retrouvera sa lucidité que dans la scène finale, pour s'accuser, à très juste titre, d'être la seule responsable :

Et fallait-il encor que pour comble d'horreurs,
Je ne pusse imputer sa mort qu'à mes fureurs?
Oui, c'est moi, cher amant, qui t'arrache la vie :
Roxane, ou le Sultan, ne te l'ont point ravie.
Moi seule, j'ai tissu le lien malheureux
Dont tu viens d'éprouver les détestables nœuds.

Cette contradiction des sentiments, d'une vérité indiscutable, ne doit rien aux mœurs du harem, qui sont les moins faits pour la provoquer, et dont Racine savait fort peu de chose. Mais elle ne se conçoit que dans une atmosphère d'amoralité... qui était précisément celle où vivait la Champmeslé. Racine et Charles de Sévigné n'étaient pas seuls à se partager ses faveurs. Ils le savaient fort bien et Racine était le premier à en plaisanter, à en croire la tradition selon laquelle un de ses bons mots se trouve versifié dans l'épigramme de Boileau :

De six amants contents et non jaloux
Qui tour à tour servaient Madame Claude,
Le moins volage était Jean son époux.
Un jour pourtant, d'humeur un peu trop chaude,
Serrait de près sa servante aux yeux doux,
Lorsqu'un des six lui dit : « Que faites-vous?
Ah! voulez-vous, JeanJean, nous gâter tous? [5] »

Car il y avait un mari, Champmeslé, acteur et auteur, qui signa trois comédies avec La Fontaine, ce qui donna à ce dernier l'occa-

5. D'ailleurs Boileau, lui aussi... « Votre frère est à Saint-Germain, et il est entre Ninon et une comédienne (c'est la Champmeslé), Despréaux sur le tout. » Lettre de Mme de Sévigné à Mme de Grignan, 18 mars 1671.

sion de tourner, lui aussi, quelque peu autour de la femme et de lui offrir la jolie dédicace de *Belphégor* :

Je me suis dit seulement votre ami,
De ceux qui sont amants plus qu'à demi :
Et plût au sort que j'eusse pu mieux faire !

Il serait puéril de pousser plus loin le rapprochement, de conjecturer sans la moindre preuve que la Champmeslé se soit trouvée dans une situation semblable à celle d'Atalide et que Racine s'en soit inspiré en même temps que du récit, que lui fit le chevalier de Nantouillet, d'une intrigue de sérail. Mais je ne crois pas contestable que Racine ait projeté sur *Bajazet* l'expérience — disons : sentimentale, pour employer une épithète polie — qu'il acquérait à l'époque et que la Champmeslé ait posé pour certains traits d'Atalide. Le prestige d'un style incomparable ne doit pas faire perdre de vue la solidité d'une observation qui ne craint pas le terre-à-terre.

Pour emprunter un autre exemple au répertoire racinien, la réflexion prosaïque selon laquelle la proche famille d'une épouse souffre aussi de l'abandon du mari, s'exprimerait dans la langue de la bourgeoisie par : « C'est triste pour les parents du côté de la femme » et dans la langue du peuple par : « Quand je pense à ma frangine qui a été vachement plaquée ! » Racine s'appuie sur elle sans la changer quand il la pare d'une magie qui n'appartient qu'à lui :

Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

DENIS MARION.

DU RITUEL DE TRÉZÈNE
A L'HOTEL DE BOURGOGNE

par Georges-Albert Astre.

Phèdre part conjointement du sacré et de l'histoire, puis elle parvient à cet univers de l'art et de la poésie où Racine la place et la rend nôtre, faite pour notre inquiétude et pour notre langage, à même distance des dieux qui la déchirent et des hommes de ce siècle fort civilisé, où elle peut revivre.

Ainsi renouvelé, son visage n'est pas pour autant immuable : on ne se lasse point de l'interpréter à nouveau; comme si elle gardait de ses origines minoéennes l'étrange pouvoir des mythes, qui est de troubler sans cesse, de ne comporter nulle certitude. Le classicisme a beau faire, il ne peut ni, en Racine, ne veut dissiper cette polyvalence d'où surgissent d'authentiques présences, une vraie poésie. Une fonction mythique demeure en cette œuvre, malgré l'art très *concerté* qui la soutient.

***

Tout commença donc à Trézène, sur les rivages du Péloponèse. Quand? Comment? On ne le sait au juste. Mais les dieux sont en cause, les rites, les sanctuaires, les grandes images d'Artémis et

d'Aphrodite, et jusqu'au pouvoir magique d'Esculape. Pour que *Phèdre* fût possible au temps de Mansard et de Le Nôtre, il a fallu d'abord cette autre Phèdre qui séduisit en 428 le fils de Mnésarchide et de Clito, l'ami de Socrate, Euripide, tant raillé par Aristophane, une Phèdre à mi-chemin encore de la réalité et de la légende, dont le souvenir hantait la mémoire et l'imagination des Trézéniens.

Mais c'est Hippolyte, alors, qui est le héros, bien plus que la femme de Thésée. Il est question de lui dans les *Chants de Naupacte* attribués à Karkinos (on y disait sa résurrection par Asclépios). De Phèdre il est fait mention, déjà, dans l'*Odyssée*[1], et même d'Ariane (mais c'est fort probablement une interpolation du VIe siècle). Il faut attendre le Ve siècle pour trouver une représentation précise : une peinture de la *Lesché* de Delphes montrant, vers 480, Phèdre au fond des Enfers en compagnie d'autres femmes coupables.

Alors la fable devient l'une des grandes légendes attiques. Euripide, Sophocle, la consacrent et la fixent aux yeux de tous les Athéniens. Jusque là, ce sont conjectures et hypothèses, qu'étaye utilement le Joanne de l'antiquité, l'étonnant Pausanias. On lui conta, à Trézène, comment Thésée, sur le point d'épouser Phèdre, envoya Hippolyte en cette ville pour y être élevé par Pitthée et régner un jour sur la contrée; comment le roi vint lui-même à Trézène se purifier du meurtre des Pallantides; comment enfin Phèdre pour la première fois vit le jeune prince, s'en éprit, et forma ses néfastes projets. On lui montra la maison même d'Hippolyte, le temple d'Artémis élevé par ses soins; le temple rival d'Aphrodite d'où Phèdre venait contempler, tandis qu'il s'exerçait sur le stade tout proche, celui qu'elle aimait si vainement. Pausanias vit encore leurs deux tombeaux, non loin l'un de l'autre, et fut sans doute témoin du culte que rendait la cité au prince

1. Parmi les femmes célèbres que rencontre Ulysse au pays des morts (ch. V, vers 321 sq.).

infortuné, dans ce sanctuaire où les vierges de Trézène venaient consacrer une boucle de leur chevelure avant les épousailles [2].

Le même dualisme des plans divins et humains qui frappe dans l'œuvre de Racine se rencontrait déjà au lieu précis de l'aventure, à l'époque d'Euripide : l'Hippolyte de l'Histoire, ou du moins de la tradition orale et populaire, était mort victime de ses chevaux emportés, et ses restes étaient effectivement enfermés dans le tombeau que l'on montrait aux visiteurs; l'Hippolyte mythique, dont prenait soin le culte « officiel », avait été ravi au ciel et était devenu la constellation du cocher : dieu à son tour, il possédait son temple et sa statue (probablement œuvre de Diomède), et méritait de pieux hommages. Cette légende était d'ailleurs conservée aussi à Épidaure, patrie d'Asclépios qui l'avait ressuscité.

Porté de la sorte par un double courant, profane et sacré, à la fois dans le temps et dans l'éternité, prince malheureux et dieu de chasteté, Hippolyte était, si l'on ose dire, prêt pour sa « dramatisation », et Phèdre avec lui. Les Athéniens, à leur tour, ne lui avaient-ils pas élevé un monument sur la pente sud de l'Acropole, assez ironiquement devant le sanctuaire de Thémis?

***

« La scène est à Trézène, devant le palais, à l'entrée duquel on voit deux images, l'une d'Artémis, l'autre d'Aphrodite. » Tel est le décor symbolique de l'*Hippolyte Porte-couronne* d'Euripide.

La passion d'une impossible pureté vient défier la toute-puissance du désir; les joies d'une communion mystique avec Diane succombent devant ces fêtes du sang, du feu et de la mort où Phèdre se sent malgré elle entraînée [3]. Parce qu'il a évidemment

2. Cf. la prédiction d'Artémis, dans la pièce d'Euripide (vers 1425-1426). Sur la passion de Phèdre, et sur son suicide, cf. aussi Diodore de Sicile.

3. Cf. l'histoire contée par le Chœur, de Iole unie au fils d'Alcmène « *comme une Bacchante des enfers, parmi le sang et le feu, au son des cris de mort* ».

perçu toutes les résonances du thème, Euripide si peu religieux par tempérament, si enclin à percevoir l'absurde dans le sacré, utilise (ici) tout ce qu'il y a de mystique et de divin. De quelque côté qu'on prenne sa pièce, on lui découvre tous les aspects ensemble — par où, justement, elle séduisit Racine (qui l'annota brièvement), bien plus que la *Phèdre* latine au plus sûr message.

Que cet *Hippolyte* ait remporté le premier prix, cela n'importe guère : mieux vaudrait savoir pourquoi le dramaturge reprit, à quatre ans d'intervalle, un sujet qu'il avait déjà traité en 432 dans un *Hippolyte voilé* (dont il nous reste cinquante vers...), sous quelles influences il déplaça l'accent de la tragédie, et passa d'une Phèdre tout entière livrée à sa passion, s'offrant à Hippolyte, à cette autre, soucieuse d'abord de son honneur, et bien moins importante que le fils de Thésée. Sans doute fut-il attiré par ce qu'il avait déjà appris du culte trézénien; contraint aussi de tenir compte des réactions vertueuses de son public, qui paraît avoir été choqué par les audaces de la pièce, en 432.

Hippolyte « Porte-couronne », très semblable au héros du mythe péloponnésien, est en tout cas fort différent de l'*honnête homme* d'alors — ce « kalos kagathos » qui ne s'embarrassait guère de pureté : symbole de l'esprit refusant les servitudes de la matière, il semble avoir été condamné non seulement par Vénus, mais... par les spectateurs athéniens.

Prenant plaisir à souligner l'absurdité d'un monde organisé selon une religion élémentaire, Euripide paraît, en ce qui le concerne, avoir été très sensible à la beauté morale de son personnage, lequel n'était pas sans rapport avec les disciples de l'Orphisme — cette doctrine de la purification dont la plupart également se moquaient.

Le fils de Thésée et d'Antiope est du reste initié aux mystères d'Eleusis (cf. xxx v. 25), et il est expressément accusé par son père d'appartenir à la secte orphique (v. 952), laquelle avait

bien des affinités avec les « initiés » d'Eleusis. Peu de scènes ont un climat plus mystique, aussi bien, que celle du dialogue entre Artémis et Hippolyte, à la fin du drame (« Salut à toi, vierge bienheureuse; et puisses-tu quitter sans peine notre longue intimité... »).

Quant à Phèdre, elle est, sous le double regard d'Aphrodite et d'Artémis, cette âme et cette chair vivante où se combattent les forces de lumière et les puissances ténébreuses. Elle est de la race du Soleil, victime d'une divinité toujours désireuse de se venger de la clarté qui découvrit jadis son adultère, déesse des amours nocturnes et des fautes secrètes. Elle reste fidèle, à travers les trois « épisodes » du drame, à ses origines de lumière, et préfère la mort dans la pleine connaissance d'elle-même — une mort résultant de cette connaissance, de cette mise au jour — à l'acceptation d'une honte à demi cachée. « *Voilà cette lumière brillante, ce ciel après lequel tu soupirais* », dit la Nourrice. « *Tu en mourras, et pourtant cet aveu fait ma gloire* », lui a dit Phèdre au moment de l'aveu... Car elle ne meurt point d'être monstrueuse, mais, à l'heure même où elle laisse les tablettes qui accuseront après sa mort Hippolyte, de *refuser* le monstre qu'elle porte en elle (et, par là, elle se trouve bien plus proche qu'il ne semble du farouche prince !).

Cette tragédie manifeste, en vérité, toute l'horreur fascinante de l'amour : cela éclate de toutes parts, et d'abord dans le désir de Phèdre pour cette virilité vierge qui se refuse à elle, comme cela éclatait dans le désir de Pasiphaé pour le taureau; et pareille épouvante est parfaitement compatible avec la perspective orphique du drame (comme l'explique, plus prosaïquement, la misogynie d'Euripide). L'amour enfante toujours, en un tel univers, quelque Minotaure. Et c'est pourquoi tout ce qu'il y a de monstres attendant leurs proies, tapis au fond des labyrinthes de la Crète, ou cachés au creux des vagues de la mer, menace à la fois Phèdre et Hippolyte dès la première scène de la tragédie. Visiblement *Lui* n'affirme que la gloire d'une impossible victoire

sur la part animale des hommes, *Elle*, l'éclat d'une défaite lui épargnant le sort de Io et des grandes « possédées ».

Racine aux prises avec ses propres démons les reconnut ici — comme il fut, sans doute, passionné par les possibilités poétiques du thème. L'action, par contre, dut lui sembler insuffisante — et le propos quelque peu philosophique pour être mis, tel, sur le théâtre en 1677. Mais l'essentiel lui est donné — encore que ce soit la Nourrice qui révèle à Hippolyte l'amour de Phèdre, que celle-ci en meurt exactement de *honte*, et ne se venge que *post mortem*... L'essentiel : l'insoluble problème de la liberté et du destin, le débat sans fin du Pur et de l'Impur.

***

La dramaturgie grecque ne nous laisse rien d'autre sur le sujet : on ignore tout, ou presque tout, de la *Phèdre* de Sophocle; tout des versions alexandrines du mythe, qui probablement furent nombreuses.

Puis l'Italie s'empare de la légende, et la carrière d'Hippolyte se poursuit... Il devient *Virbius* (nom soulignant sa virilité) et Aricie apparaît. Ovide conte l'aventure du fils de Thésée dans ses *Métamorphoses* et ses *Fastes*. Il consacre sa quatrième Héroïde à la « déclaration » de Phèdre. Stace et Virgile font quelques allusions.

Racine écrit : « *Et j'ay lû encore, dans quelques auteurs, qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athénienne de grande naissance, qui s'appelait Aricie et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie.* » A dire vrai, la source paraît être ici : « *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs... mis en français par Blaise de Vigenere, Bourbonnois* » (1615) où figure l'indication suivante (à propos de cette forêt Aricine, dont parle Ovide) : « *On estime que ce lieu fut ainsi appelé d'une belle jeune Demoiselle de la contrée d'Attique, nommée Aricie, de laquelle Hippolyte s'estant enamouré, l'emmena en Italie où il l'espousa.* »

Importe-t-il tellement après tout? Sénèque fut, pour Racine, d'une bien autre valeur, encore que la préface de *Phèdre* ne s'en réclame guère.

S'appuyant, sans doute, essentiellement sur l'*Hippolyte voilé* de 432 et peut-être sur la pièce de Sophocle, le philosophe latin composa à une date imprécise une tragédie qui, en fait, inspira la littérature italienne et française bien plus que celle d'Euripide. La perspective devient psychologique et philosophique. Le réalisme, l'audace et les sombres violences de Sénèque se donnent libre cours; une poésie assez grandiose se mêle aux développements purement intellectuels et à la rhétorique... Pour complaire aux Romains, Hippolyte est ici fort expert en cynégétique, et les espèces canines — objet d'une longue tirade — n'ont pour lui aucun secret. Nul lien mystique ne l'unit à Diane, qu'il n'invoque guère que pour lui demander bonne chasse. Phèdre, cependant, joue le rôle capital, illustrant les périls de la passion, et ce que la nourrice appelle « *les alarmes d'un cœur coupable, une âme pleine de sa faute et qui se redoute elle-même* ». Plus que Vénus, c'est l'Amour qui l'accable — encore la nourrice, fort rationaliste, voit-elle là « *une fiction due au désir coupable et favorable au vice* ». Tout se passe vraiment parmi les hommes, et sur la terre. Et Racine ne s'y trompa point : il y a dans cette Phèdre impatiente, impudique, s'offrant à Hippolyte et se couchant, esclave, à ses pieds, dans cette victime du désir mourant d'abord pour suivre « éperdument » celui qu'elle aime, la vérité « organique » de la femme qu'il veut faire paraître, la même frénésie que connaissent Hermione et Roxane; c'est l'amante effrénée dont Euripide, jadis, avait osé le portrait. Certes, elle n'a point lu l'*Augustinus* et s'écrie : « *Meurs, si tu es vertueuse, pour ton époux, si tu es incestueuse, pour ton amour.* » C'est qu'une interprétation tout humaine l'emporte ici sur la lumière mystique, en même temps que domine un problème purement moral, une sorte de méditation sur la liberté.

Chacun sait ce que lui doit notre *Phèdre* racinienne — depuis la

scène fameuse de la déclaration jusqu'à cette Oenone trop dévouée qui, comme la Nourrice, a l'idée d'accuser Hippolyte...

***

Seize siècles plus tard, et par l'intermédiaire de l'Italie, Phèdre parvient à Paris grâce à Robert Garnier [4], qui en 1573 transpose dans son *Hippolyte* à l'usage des lettrés de la Renaissance le drame latin. En bon humaniste, l'auteur insiste surtout sur le débat moral, multiplie les longues tirades, et s'occupe fort peu de l'optique théâtrale. A travers les cinq actes de l'œuvre — la meilleure sur ce sujet avant 1677 — Phèdre pitoyable plus qu'odieuse, déjà proche de l'héroïne racinienne, propose l'énigme de son inévitable culpabilité. Comme dans Sénèque, la Nourrice s'efforce de convaincre Hippolyte puis, après l'inutile aveu de la Reine, s'avise de l'accuser. Les discours cynégétiques ont été supprimés, les chœurs maintenus, et la tragédie commence par un monologue d'Egée prévoyant les malheurs à venir. Phèdre meurt à la fois de remords et d'amour :

O mon bel Hippolyte, et ne voyez-vous pas
Que pour vous trop aimer j'approche du trépas?

Elle cherche aussi dans la fatalité une excuse que la Nourrice lui refuse et déclare :

Je suis preste toujours de constamment souffrir
Tel hasard qu'aux bons dieux il plaira de m'offrir.

Thésée, assurément, parle un plus rude langage, et souhaite finalement la mort en ces termes :

Sus, que tardes-tu donc? Une crainte couarde
Te rend-elle plus mol que ta femme paillarde?

4. Le « thème » proprement dit se retrouve en bien des littératures (amour coupable pour le fils du mari, calomnie vengeresse). Et par exemple dans *La Châtelaine de Vergi* de notre XIIIe siècle.

L'ensemble forme un étrange mélange, où réalisme, poésie et philosophie s'emmêlent sans grande intensité dramatique. Mais le sujet a été « compris » si l'on peut dire, et en dépit du titre, c'est bien Phèdre qui, déjà, devient le personnage majeur.

***

Restait évidemment à parer le mythe des grâces d'un monde totalement français, quitte à le dépouiller dangereusement de ses résonances antiques et sacrées. Les pièces que M. Newton [5] appelle « tragédies épurées » se chargèrent de cette acclimatation. S'en moquer serait facile, et assez injuste : si elles n'avaient familiarisé le public avec l'aventure, jamais Racine ne l'aurait, sans doute, portée à la scène. Et la « galanterie » même qui fut ainsi répandue sur Trézène ne saurait être complètement blâmée : elle devint en 1677 partie intégrante de l'incantation et du charme que nous connaissons...

Aussi bien, l'*Hippolyte* [6] de Guérin de la Pinelière, angevin, (auteur de la comédie *La Foire Saint Germain* et de la satire *Le Parnasse*) se présente en 1635 sous d'éclatants auspices. Il a pour caution, outre Bensérade et quelques « beaux esprits », Pierre Corneille lui-même :

POUR L' « HIPPOLYTE » DE MONSIEUR DE LA PINELIÈRE

Phèdre, si ton chasseur avait autant de charmes
Qu'en donne à son visage un si docte pinceau,
Ta passion fut juste et mérite des larmes
Pour plaindre le malheur qui le mit au tombeau.

5. Je dois à la thèse très documentée de M. W. Newton sur *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la Littérature française* (Paris, 1939) de fort utiles renseignements.

6. Joué, semble-t-il, en 1634 avec grand succès à l'Hôtel de Bourgogne.

Et si tu parus alors avec autant de grâce
Qu'en ces vers éclatants qui te rendent le jour,
Estime qui voudra son courage de glace,
Sa froideur fut un crime et non pas ton amour.

Aussi, quoy qu'on ait dit du courroux de Thésée,
Sa mort n'est pas l'effet de son ressentiment,
Mais les Dieux l'ont puni pour t'avoir mesprisée
Et fait de son trespas un juste chastiment.

CORNEILLE.

Le « climat » de l'œuvre paraîtra, je pense, en quelques citations. La Pinelière prévient, par exemple, M. de Beautru, introducteur des Ambassadeurs, en sa dédicace, que « *ce jeune homme, le plus vertueux de toute la Grèce, vient donc se présenter à Vous avecque un équipage à la Française, et un nouveau train que je lui ay donné* ». Vénus récite le prologue « en l'air dans un charriot attelé de cignes », et Phèdre commence à monologuer de la sorte :

Amour, cruel Amour, tyranicque vainqueur
Que ne me tuais tu quand tu blessas mon cœur?

Hippolyte donne ses ordres à son lieutenant des chasses. Plus loin, Phèdre décrit l'objet de sa flamme :

Entre tous les humains il est comme une rose,
Seule entre cent buissons tout fraîchement éclose ;
Et ce rare vainqueur se remarque entre tous
Comme un chêne orgueilleux entre de petits houx.

Et cela continue... la longueur réglementaire d'une tragédie!

A la décharge de La Pinelière : il n'avait que 19 ans et bâcla sa pièce en 15 jours. C'était, du moins, un authentique lettré : il

semble ignorer Euripide mais a certainement utilisé Sénèque. Moyennant quoi... son œuvre est à coup sûr peu défendable : substituant l'atmosphère de cour aux violences du mythe, donnant des filles d'honneur à Phèdre et un confident à Thésée, il affaiblit et édulcore toutes choses. Mais l'amante d'Hippolyte passe au premier plan, une transposition « moderne » commence à paraître possible, et la fable se donne un langage dont, après tout, Racine sera loin de refuser les grâces. (Cf : *Pour bannir l'ennemy dont j'estois idolâtre...*)

*
* *

A force de respecter les « bienséances », ce siècle dit « classique » finira par supprimer les trois quarts de l'illustre thème. Mais Phèdre l'inspire, reconnaissons-le, et il lui est curieusement attaché !

Pour ne rien dire de l' « idylle » de Tristan l'Hermite, en 1637, sur la *Mort d'Hippolyte*, ni de la tragédie sur un sujet assez voisin de François de Grenaille en 1639 (*L'innocent malheureux ou La mort de Crispe*), voici, encore à l'Hôtel de Bourgogne, en 1645 ou 1646, la pièce de Gabriel Gilbert, secrétaire de la duchesse de Rohan, *Hippolyte ou le garçon insensible.* Étrange Hippolyte ! Il n'est rien moins qu'insensible, et les charmes de Phèdre sont pour lui pleins d'attrait : celle-ci ne risque point d'être incestueuse, il est vrai, puisqu'elle n'est que *fiancée* à Thésée... Elle offre sa main au jeune prince (et le partage du trône de Crète), mais il la refuse à regret, car il redoute le retour du roi (encore qu'il soit brave, et vienne de tuer un monstre). Phèdre, aussi bien, ne brûle pas d'une folle ardeur :

..........Pour parler de mon feu,
Qui dit amour c'est trop, amitié c'est trop peu.
Nul nom n'exprime bien la douleur qui me presse,
Je veux plus qu'une mère et moins qu'une maîtresse.

C'est elle pourtant qui accapare l'attention, se dérobant à un mariage qui lui répugne (elle a pris l'épée d'Hippolyte pour se tuer), et mettant fin à ses jours après que sa confidente Achrise a accusé le fils d'Antiope auprès de Thésée.

Racine doit-il quelque chose à cette singulière mixture? Laissons les érudits en disputer... et apprécions la différence! Du moins Gilbert avait-il lu Euripide : çà et là il s'en inspire, accentue la sensibilité de son héroïne et, lui aussi, « actualise ». A son tour, il aide cette société si brillante, mais si peu perméable au « sacré », à accueillir un jour une *Phèdre* enfin restituée.



Il appartenait à Mathieu Bidar, Conseiller du Roi au Bailliage de Lille, et d'ailleurs presque inconnu, de retrouver quelque peu les aspects antiques, tout en inspirant probablement Racine de manière plus directe que ses prédécesseurs du XVIIe siècle. Trois exemplaires seulement nous restent de son *Hippolyte*, publié « *à Lille, De l'Imprimerie de Balthasar le Francq, rue des Malades au Compas d'or*, 1675, *avec permission. Dédiée à Mgr le Mareschal de Humières* ». Il avait été joué en la même ville « par les Comédiens de son Altesse Sérinissime, Monseigneur le Prince » (?). Là encore les bienséances ont fait de l'héroïne une simple fiancée, là encore Hippolyte est amoureux, mais non de sa future marâtre : il aime la princesse Cyane, et en est aimé. Voici donc Phèdre jalouse, perdant celui qui la refuse (comme, deux ans après, elle sera jalouse d'Aricie...) Il n'importe guère que Bidar ait suivi Gilbert plus que les Anciens : cet élément de jalousie est aussi essentiel pour comprendre la genèse de l'œuvre racinienne que, peut-être, une répartition de la « matière tragique » déjà voisine de celle que nous connaissons [7].

7. Premier acte : aveu de Phèdre à sa confidente Barsine. Deuxième acte : aveu de Phèdre à Hippolyte. Troisième acte : décision de se venger

Ridicules à signaler : Hippolyte apprend à Thésée que sa « fiancée » ne l'aime plus. Le Roi le prie d'intercéder en son nom auprès d'elle ! Il ne s'est d'ailleurs point absenté, et attend que Phèdre cesse ses rigueurs...

Rendons grâces à Mathieu Bidar : il a mis l'accent sur le désarroi psychologique et moral de Phèdre, il a préparé bien des voies — et, surtout, il a pu contribuer à orienter le choix de Racine (il a, par surcroît, « inspiré » Pradon !).

***

« *Je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes Tragédies.* » Cette modestie ne saurait tromper. Il fut sans nul doute certain d'une telle prééminence, le vendredi 1er janvier 1677, quand la troupe de l'Hôtel de Bourgogne donna *Phèdre et Hippolyte* avec le concours de la Champmeslé, de Mlle Ennebault, de Baron et d'Hauteroche.

Toutes les Phèdre, tous les Hippolyte, trouvent ici leur ultime visage, qui rassemble, par quelle virtuosité, tous les traits jusque-là épars en une formidable concentration tragique. Car le miracle de l'œuvre est dans cette complexité d'abord, et l'originalité de Racine est bien moins d'avoir introduit telle ou telle « nouveauté » [8] que d'avoir simultanément exploité toutes les possibilités, toutes les richesses.

Voici sauvée la « *vraysemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la Fable, qui fournit extrêmement à la Poésie* ». Voici conciliées, après bien des vaines tentatives, les exigences de la « bienséance » et la violence nécessaire. Voici retrouvé, plus mani-

d'Hippolyte épris de Cyane. Quatrème acte : accusation par Phèdre devant Thésée. Cinquième acte : mort du Prince, récit de l'accident par Arbate, confident du Roi; mort de Phèdre repentante (et mort de Cyane ainsi que de Thésée !).

8. On a vu que presque toute chose se trouve dans les *Phèdre* antérieures.

feste qu'il ne fut jamais, le problème redoutable que propose la Phèdre trézénienne, d'une innocente culpabilité, d'une coupable victime.

Mais la raison de Jean Racine ne s'y perd point : « *ce que j'ay peut-estre mis de plus raisonnable sur le Théâtre...* ». Tout se déroule selon la plus stricte rigueur, rien ne demeure même « absurde » — et tout est déplorable.

Certes la mythologie n'est pas ici vaine érudition; elle n'apparaît pas parce qu'il fallait bien faire intervenir Neptune au terme de cette rude journée. La relation Homme-Dieux *devait* sans cesse être perceptible pour expliquer une Phèdre que Racine voulait symbole de notre condition même, prise au piège du Ciel et cependant libre, puisque consciente d'être coupable. Le drame est en cette aliénation, en cette dépossession (« *Le Ciel met dans mon sein une flamme funeste* »). La victoire est, après une double démarche de rejet et d'acceptation, dans cet instant où Phèdre *assume* sa faute, et cesse d'être le jouet dérisoire des Dieux : « *Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta Famille* ». Le triomphe est dans cette paradoxale antithèse.

Tragédie de la connaissance, atteinte au prix de successifs aveux, laborieux itinéraire hors des ténèbres et des honteux secrets, hors des voiles pesants, vers une lucidité solaire, et mortelle : comme nous sommes loin de « l'équipage français » cher à La Pinelière et à Gilbert !

Par ce ciel et cet Erèbe de cosmogonies antiques, par ce debat même sur la liberté où perce l'anxiété de Port-Royal et qui domine l'action entière, nous atteignons au cœur du mythe *interprété*, aux révélations d'une Poésie totale qui affronte l'ordre intime du monde et, délaissant les formes sensibles du Sacré, n'en veut retenir que le contenu profond. A ce point de perfection et pour quelques heures, l'action et la connaissance s'équilibrent.

Il a fallu pour cela Euripide, Sénèque, Garnier et les pâles auteurs de nos tragédies « épurées »; vingt siècles de méditations

spirituelles, la disparition d'un mythe, son étonnante résurrection, au prix de quelles angoisses toutes personnelles...

C'est vrai : il y a toutes choses en *Phèdre*, et ce terrible Racine n'obéit aux « bienséances » que pour suggérer davantage.

Laissons donc brûler sur le Théâtre, à nouveau, cet inévitable « incendie » dont parle Barrault, jusqu'à la retombée silencieuse des cendres, quand tout est accompli, lorsque le soir descend sur Trézène dévastée.

GEORGES-ALBERT ASTRE.

P.-S. Au moment de corriger les épreuves de ce texte, je prends connaissance du « Racine » de M. Jean Pommier. On y trouve précisément une étude snr le thème d'Hippolyte et de Phèdre : elle constitue une utile mise au point.

UNE POLICE POÉTIQUE

par JEAN GILLIBERT

On peut réduire le théâtre de Racine à un déroulement ordonné et savant de fatalités psychologiques — voire pathologiques; l'exégèse de la litote racinienne comme subtilité extrême de procédé vient d'ailleurs naturellement à la rescousse d'un Racine maître ès psychologie.

La politique du sentiment, et de la nuance qui n'est dans la psychologie classique que le « bougé » du sentiment, promène le héros racinien, à travers une langue-décorum, noble mais simple, rare mais juste où la sociabilité du langage demeure toujours conquise par la pureté de la forme.

Derrière ce paravent, le langage racinien surveille ses personnages. Il s'érige en préfet des mœurs et ne semble permettre tout écart que celui-ci n'ait déjà perdu de sa spontanéité agressive ou de son émotivité immédiate. Rien de moins vert, de moins dru que la langue de Racine. Rien de plus enrobé. Le « liant » racinien — métrique souple mais rythmes peu accusés, euphonie et euphorie du phrasé — relève plus d'une onctuosité de la pensée que d'une simplicité de la forme.

Il est bien entendu que cette planification en surface du langage va permettre toutes les plongées en profondeurs, la subtilité et

l'équivoque et que, sous le couvert de ce glacis d'eau qui dort, une science de l'âme va proliférer maladivement.

C'est sur cette police poétique que s'appuie l'édifice de la psychose racinienne.

Cette « tristesse majestueuse » dont Racine pare la tragédie idéale, ne serait donc que cette délectation que connaissent bien ceux qui consomment en secret, c'est-à-dire dans une société où ils peuvent se cacher, une jouissance dont ils craignent de ne pas être maîtres — et peut-être cette beauté contenue n'est-elle avant tout qu'une insatisfaction des sens.

Enclos, une fois pour toutes, dans le même lien de confrontation (l'unité de lieu, principe essentialiste de l'espace), les personnages raciniens se livrent à leurs démons. Leurs incessants propos témoignent de leur passion et comme ils la justifient, ils l'entretiennent, ce qui réduit l'action racinienne à une velléité d'action, à un acte sans cesse abandonné, repris, repoussé et qui, grevé d'un facteur passionnel insécable, ne peut obtenir une libération qu'en conduisant à terme cette passion aboulique.

La dialectique racinienne, dont le cheminement est un perpétuel aller et retour, une folie circulaire de l'humeur, ne peut pas entretenir le silence d'une vraie et froide pensée salvatrice.

Le tragique racinien se fonde d'emblée sur l'impossible éclatement d'un discours harmonieux.

Le silence, la vacuité réflexive, prodigieuse et féconde d'un acte qui se cherche, s'abîme et finalement se trouve, est réservé à Eschyle — « Ai-je pas besoin d'une pensée qui sauve? » médite le roi des *Suppliantes* —, à Shakespeare, quelquefois à Corneille dans ses stances.

Dans l'huis-clos racinien, feutré, capitonné où les cris ont perdu leur résonance cosmique ou leur empreinte tellurique, mais d'autant plus pathétiques que solitaires, un pathos délicat a pourvu au silence.

Une parole exquise pour un regard bien conduit, quelle tragique préséance!

Tout système de tragédie « ouverte » comporte des solutions de continuité, sortes de bouches à air dans la conduite de l'action par lesquelles le héros se met en communication directe avec le spectateur dont la participation authentique est fonction de cette discontinuité. Comme le « liant » du langage, le continu de la « physis » racinienne accule le spectateur à une retraite confortable. Malgré la distinction des sentiments exprimés, qui peut entraîner celle du spectateur, il semble qu'un œil s'est glissé au trou de la serrure.

La confession du héros par le confident a interdit l'échange réciproque de libertés qui fonde la vraie grandeur du théâtre.

Pâle substitut — et équivoque —, le confident vole ainsi le spectateur du droit de veto que peut exercer sa conscience morale.

De son incessante présence et de ce miroir qu'il semble tenir à bout portant, ce tuteur abuse désormais de son irresponsabilité.

Corneille a su se débarrasser de ce gêneur quand, parvenus au point des ultimes débats, dans un isolement volontaire, les Rodrigue, Polyeucte, Auguste, créent leur propre juridiction à la barre de laquelle nous avons droit. Privés de leurs confidents, Phèdre, Hermione, Andromaque, Titus, Oreste conduisent un monologue de catastrophe.

La vassalité du confident racinien, par sa présence cérémonieuse, rehausse l'éclat du suzerain — qui ne le paie pas de retour — et socialise à l'extrême une conduite passionnelle en ne la réservant qu'aux seuls princes, rois, seigneurs. En vertu de cette restriction aristocratique la vie privée d'une société choisie n'a recours pour s'exprimer qu'à des formes et des mythes d'emprunt — de tradition et de culture — dont elle ne retient qu'une préciosité allusive. Malgré de tropiques invocations, la Phèdre de Racine est plus la fille spirituelle du dieu janséniste que la petite-fille d'Hélios.

La technique des aveux ou l'épreuve du confident par laquelle Racine explore la mauvaise conscience de ses héros. (« C'est toi qui l'as nommé! ») témoigne d'un faible niveau de socialisation eu égard à la franchise absolue des comptes rendus méthodiques et précis que livrent les héros grecs devant un aréopage réuni solennellement.

La mondanité racinienne transpose à la scène une étiquette de cour — lieu privé, privilégié, mais dont le cérémonial témoigne plus d'une métaphysique des corps que de l'exercice d'une fonction.

Le

Me cherchiez-vous, Madame?
Un espoir si charmant me serait-il permis?

ou le

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous...

sous le louvoiement de la démarche amoureuse sacralise une situation d'approche, de mise en présence où le respect fait place à la peur, l'échange à l'agression, l'inviolabilité de la personne à l'irréductibilité des corps.

Le chantage amoureux participe à une tentative de viol.

L'espace racinien est donc limité par ce jeu d'appréhension des corps : le ballet pathétique d'une poursuite effrénée pour une rencontre impossible. Le Roi y abandonne sa royauté et quitte la salle du trône (territoire vaste et accessible) pour recouvrer un corps humain « pré-occupé » qui envahit de son projet passionnel le champ restreint d'une antichambre (cf. *Bérénice*).

Molestant ces corps en présence, un ordre irrationnel et incontrôlable de dominance — la plus ou moins grande richesse de tempérament — rejette à un monde extérieur le choix et la responsabilité d'une solution. L'acte exterminateur, la simplification capitale des conflits raciniens, se situent hors des lieux de la bienséance et se contentent d'un monde à faible historicité. Le tragique littéraire bannit la vue du sang, l'exécution sur place et sasure ainsi l'impunité des lieux.

Le « Sortez! » de Roxane, rejette Bajazet hors de la salle du Sérail. C'est un arrêt de mort et l'exorcisme sans réplique de la menace confère au meurtre une magie où s'alourdit et se raréfie la conscience racinienne.

Seule, conscience révoltée, Phèdre consumme sur place sa propre vie. Mais le tragique de l'œuvre, malgré la lucidité de ce lent suicide, réside davantage dans la quête nostalgique d'un monde purifié que dans l'histoire même de cette révolte.

Alors, l'aventure humaine, par ce subtil travail de néantisation de la conscience, débouche sur Dieu. Une théologie de la grâce soutenait cette psychotypologie des profondeurs. Une nature, troquée une fois pour toutes, purifiait dans ce corridor de Zadig un sang vicié dont elle avait la nausée.

La boucle est bouclée d'une tragédie sans liberté, où Racine, premier poète tragique du « péché », confinait dans cet huis-clos des créatures abandonnées.

La collusion d'une histoire et d'une éducation, d'une société fermée et d'une mystique essentialiste, de la cour de Louis XIV et de Port-Royal a permis Racine. Mais cette théâtralisation d'une condition humaine humiliée, noyau de toute la littérature de la grâce, tacite ou reconnue, a dû emprunter au poème et au roman leur subjectivité; cependant qu'elle privait pour longtemps la scène française de cette objectivité nécessaire par où une société s'infléchit dans la transposition théâtrale.

La tragédie « classique » était créée — exploitation à des fins dernières d'un état de crise — avec un rare bonheur de perfection et une complète adéquation à une culture, mais elle murait la scène ouverte des Grecs, des Elizabéthains, des Espagnols comme elle interdisait, par une inégalité de talent, au vieux Corneille de récidiver ses heureuses premières tentatives et substituait par ce calfeutrage la notion de purgatoire à celle de tribunal.

Jean Gillibert.

AMBIGUÏTÉ RACINIENNE

par Renée Saurel

Alexandre Dumas souhaitait de voir l'histoire écrite par les poètes, plutôt que par les historiens, et l'on sait que pour sa part, il en usait librement avec elle. Faut-il qu'à notre tour nous nous réjouissions de voir, en l'absence presque totale de documents de première main, les biographies de Racine écrites par des romanciers, et d'autant plus éloignées de la vérité historique que leurs auteurs ont plus de passion, plus de talent? Parmi les multiples visages de Racine, chacun choisit celui qu'il préfère, selon son tempérament et ses affinités. Cela ne serait rien si l'on ne tentait, du même coup, de confondre ce choix avec la vérité. Car enfin, il faut bien l'avouer, sur l'homme que fut Racine, l'on ne sait pas grand'chose. Les Mémoires de son fils Louis dégagent un fumet d'encens des plus suspects, son autre fils Jean-Baptiste jeta au feu le fameux « registre oblong » dont parlent Mme Dussane et Pierre de Lacretelle, et l'on sait que Racine lui-même avait la manie de l'autodafé. Sur lui, les mémorialistes de Port-Royal — même ce Pierre Thomas du Fossé qui fut, aux Champs, son condisciple — gardèrent le silence, et les travaux de Paul Mesnard, cornac des exégètes, sont aujourd'hui l'objet de bien des controverses.

Sans doute, le dépouillement, actuellement achevé, des Archives du Minutier Central pour la deuxième moitié du XVIIe siècle, permet-il d'espérer qu'à la faveur d'un examen méthodique la lumière se fera sur ce qui demeure obscur dans la vie de Racine, et particulièrement sur les vingt dernières années. Mais rien ne nous donnera jamais la clé de cette âme, et mieux vaut l'admettre dans son humaine ambiguïté que de la tirer, arbitrairement, vers la sainteté ou l'hypocrisie.

Avec *Aspects de Racine*[1], M. Jean Pommier, professeur au

1. Librairie Nizet, éditeur.

Collège de France, vient de nous donner une belle leçon de prudence et d'honnêteté intellectuelle. Réduit comme tous ses devanciers (auxquels il rend d'ailleurs hommage) à puiser dans ce qu'il nomme — après G. Mongrédien — la *source impure des Mémoires*, M. Jean Pommier le fait du moins en esprit non prévenu, et avec le souci de détruire le mythe partout où il le trouve. Entre le « tendre élégiaque » de Sainte-Beuve et le « féroce arriviste » de Masson-Forestier, il se refuse à choisir, et rappelle que Racine, traduisant saint Paul, écrivit : « *Je trouve deux hommes en moi...* » Il ne nie pas la sincérité de ses sentiments religieux, mais pense qu'ils furent peut-être, à l'occasion, teintés d'opportunisme, et cite ce mot de Racine au septième mois — mai 1662 — de sa retraite à Uzès : « *C'est bien assez de faire ici l'hypocrite !* » Il ne conteste pas davantage la solidité de son attachement à Port-Royal, mais pense que Racine, si « engagé » qu'il fût, le fut à la façon d'un homme de lettres, doublé d'un courtisan : avec la vision claire des ridicules de Port-Royal autant que de sa grandeur, et le souci de ne pas s'aliéner à jamais la faveur du roi. S'il admire la musicale perfection du vers racinien, il ne méconnaît pas pour autant les faiblesses du poète, fait la part du travail « alimentaire » à côté de l'inspiration, et rappelle que cet incomparable poète de la passion tenait, avec rigueur, ses comptes domestiques.

Même prudence, même refus de la légende à l'égard du fameux « silence » de Racine, ce silence qui suivit *Phèdre* et dura jusqu'à la mort. Et qu'il était facile, et si tentant, d'expliquer *uniquement* par la « conversion » du poète. M. Jean Pommier pense que des causes multiples ont joué : il n'exclut pas totalement la crise religieuse, ni la crainte inspirée à Racine par les menaces du redoutable duc de Nevers, qui avait conduit la cabale de *Phèdre*, mais incline à croire que ce qui détermina le renoncement de Racine, ce fut, surtout, l'impossibilité où il se trouvait de résister au désir d'un roi tout-puissant, qui avait décidé de faire du plus pur poète de France son historiographe. On pourrait discuter cette interpré-

tation si le parallèle avec Boileau, nommé historiographe en même temps que son ami Racine, ne mettait en évidence que Boileau fut lui aussi réduit au silence, et contraint — moyennant une confortable pension — de renoncer à tous travaux personnels. M. J. Pommier cite à ce propos un placet de Valincour au Roi, qui montre que l'amertume de Boileau s'exhala à l'heure de sa mort : « *Sire, M. Despréaux vient de mourir, et m'a remis en mourant tous les papiers qui ont rapport à l'histoire de votre glorieux règne... Il m'a recommandé en mourant de dire à Votre Majesté qu'il était très fâché de ce que lui et M. Racine avaient été chargés d'un travail si contraire à leur génie qui n'était que pour les vers.* » Car la vérité on la pouvait mander au Roi, mais seulement si l'on était bien sûr de mourir.

Le déchirement fut-il, pour Racine, aussi grand que nous l'imaginons? Là encore, M. Jean Pommier se garde d'être trop affirmatif. Il s'interdit de trop voir Racine à travers ses personnages, et pense que nous aurions tort de croire, en « incorrigibles fils des romantiques », que chaque pièce fut pour Racine « l'os de ses os et la chair de sa chair ». De même qu'il tient que Racine ne fut ni un saint ni un révolté, mais avant tout un *témoin* — parfois martyrisé — de son temps : « *Pauvre Racine! Se voir finalement réprouver comme incarnant cet esprit de Port-Royal de qui lui était venue la première réprobation ; à l'entrée et à la sortie de sa carrière, être accusé d'empoisonner les âmes, et au milieu mêlé à une « affaire infernale », — l'être d'avoir empoisonné un corps — qui l'eût cru, que la douzième tragédie de Jean Racine, avec ses symétries et ses ironies, c'était sa vie?* »

Ainsi ce livre, où perce pourtant une sensibilité aiguë, remonte vaillamment ce courant qui tend à romancer toute biographie, et aboutit, dans le cas le plus fâcheux, à quelque *Si Versailles m'était conté*, en technicolor.

RENÉE SAUREL.

MOBILIER ET BIBLIOTHÈQUE D'UN POÈTE

par Pierre Labracherie

Le 21 avril 1699, entre trois et quatre heures, un peu avant l'aube, le poète Jean Racine s'éteignait, en son logis des Marais, proche la rue des Petits Augustins.

Peu après, le 14 mai, Louis de Malteste, huissier au Châtelet, venait procéder à l'inventaire de ses biens et rédigeait un acte qui, découvert autour de l'année 1892 par le vicomte de Grouchy dans une étude notariale, est conservé aujourd'hui au Minutier des Archives de France.

Les hommes de lois, gens positifs, ne se préoccupent que de valeurs tombant sous le sens — l'auteur de *Bérénice* n'y figure que sous son aspect temporel « Monsieur maître Jean-Baptiste Racine, conseiller, secrétaire du roi, maison, couronne de France et de ses finances, trésorier général de France et président au bureau des Finances de Moulins, gentilhomme ordinaire de la Chambre de Sa Majesté. »

L'inventaire établi, comme celui de tout bon bourgeois ayant pignon sur rue et gérant honnêtement ses biens, a été dressé, à la demande de dame Catherine de Romanet, sa veuve, « *tant en son nom que comme tutrice de Dlles Anne, Françoise, Jeanne, Nicole, Magdeleine et de Louis Racine, écuyer, ses enfants mineurs, par sentence du Châtelet du* 11 *du présent mois, demeurant rue des Marais, paroisse Saint-Sulpice, en présence de Jean-Baptiste Racine, écuyer, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, demeurant avec la dame sa mère, émancipé d'âge par sentence du Châtelet du* 11 *du présent mois, assisté de Pierre-Collin de Moramber, s*^{r} *de Riberpré, avocat au Parlement, son beau-frère, demeurant rue des Noyers, paroisse Saint-Séverin.* » L'estimation fut faite, en présence du gendre, du fils aîné, du cocher et de la servante.

La maison était celle de la rue des Marais-Saint-Germain, aujourd'hui rue Visconti, louée par Jean Racine 975 livres, une vieille demeure où il menait, ainsi qu'il le dit lui-même, une vie retirée, entouré de sa femme et de sept enfants.

La porte franchie, on trouve une remise où est rangé un carrosse « *doublé de velours rouge à ramages garni de ses glaces, d'un coussin et d'un strapontin* ». L'écurie contient deux chevaux à poil blanc, à courtes queues « *vieux et caducques* » qui furent estimés 36 livres « avec leur harnois ». C'est au rez-de-chaussée également que se trouve la cuisine où Mme Racine en compagnie de sa servante, accommode, les jours où M. Boileau-Despreaux vient dîner ce « *fort grand brochet et cette belle carpe, que*, dit le poète, *on nous a envoyés de Port-Royal* ».

Le lieu est convenablement pourvu de chaudrons, marmites, bassinoires de cuivre rouge, assiettes et « *autres ustensiles d'estain* ». On y remarque deux magnifiques « *fontaines de cuivre rouge avec leurs couvercles et robinets* et un *tournebroche garni de ses cordes à contrepoids de cuivre avec une broche et une lèchefrite de fer.* »

La cave *contient trois demi-muids de vin de bourgogne du cru de la récolte dernière prisés* 225 *livres.*

L'appartement du premier étage, tendu de *pièces de tapisserie de Flandre à verdure* était vraisemblablement celui de Mme Racine. C'est au second étage que s'était installé l'écrivain — une grande chambre lui servait de cabinet de travail. Il y travaillait sur *un grand bureau de racine de bois de noyer couvert en partie de maroquin, posé sur son pied de bois* et pourvu de deux écritoires. La pièce est garnie aussi *d'une armoire de bois noircy à deux grands guichets de fils de laiton.* Le mobilier est complété par deux fauteuils de bois de noyer garnis de paille fine avec leurs coussins d'estoffe or et argent.

Aux murs, seize estampes, un portrait sur toile, un miroir *avec sa bordure d'écaille.* Il y avait là aussi un *cabaret, façon de la Chine.* Les fenêtres étaient garnies de rideaux de toile damassée. Dans une petite chambre à côté, Racine avait placé les portraits de M. de Luxembourg, M. de Richelieu et M. Descartes.

Les étages supérieurs servent de garde-meubles et de grenier.

L'inventaire donne aussi des précisions sur l'habillement du ménage Racine. Ici encore point de luxe frivole : des costumes simples sur le bon état desquels veille la sollicitude de Catherine. Jean-Baptiste, sur la route des Pays-Bas, recevra un costume, mais avec la recommandation de ne point répandre de la cire brûlante sur les basques ainsi que cela lui advint une fois.

Un justaucorps, une veste, une culotte de drap noir avec une camisole de flanelle, un manteau d'écarlate rouge, deux vestes, deux robes de chambre, un bonnet de velours rouge et une perruque frisée composent la garde-robe de Racine.

Catherine, laborieuse ménagère, absorbée par le gouvernement de la maison et qui ne sort guère que pour se rendre aux offices, se contente de trois robes de chambre *dont l'une est en velours cramoisy*, et de quelques autres costumes de gros drap, dont une jupe d'étamine grise avec une paire de bouts de manches d'étoffes d'or.

En revanche et selon les traditions d'une saine économie domestique, les armoires sont amplement pourvues en lingerie. Mme Racine possède aussi de beaux bijoux de famille! Un collier de 46 perles d'orient, évalué 1.000 livres et aussi une *basture de diamants prisée 30 livres.*

***

Après l'inventaire du mobilier, l'huissier entreprit celui de la bibliothèque de Racine, mais son intention n'était point de dresser un catalogue de ses livres. Sur le nombre total de 1.539 volumes donné par le plan estimatif, 319 titres seulement figurent dans l'inventaire et encore ont-ils été souvent écorchés par le copiste. Les ouvrages sont fréquemment réunis en lots désignés chacun par un des volumes qu'ils contiennent. Ces livres étaient rangés en partie dans le cabinet de travail de Racine sur *six corps de tablette de bois de sapin, garnies de bande de serge verte à clous dorés.* D'autres se trouvaient dans le second cabinet du deuxième étage attenant à la terrasse et dans lequel on voyait *une petite tablette à livres composée de cinq planches, garnie de serge verte, avec un petit rideau à taffetas vert, au devant d'icelle.*

Dans cette bibliothèque, l'Écriture sainte tient une grande place. En écrivant *Esther* et *Athalie*, leur auteur s'était donné comme loi de ne pas s'écarter du texte des Saints-Livres. Il possédait plusieurs bibles, en particulier une *Biblia sacra* publiée par Vitré, en huit volumes, et aussi l'Ancien et le Nouveau Testament, les commentaires sur les Écritures. Les Pères de l'Église, les théologiens y figuraient et, naturellement, les *Constitutions de Port-Royal* et *l'Apologie des religieuses de Port-Royal.*

Racine avait réuni aussi les œuvres de tous les auteurs grecs qu'il possédait parfois en plusieurs éditions annotées par lui. L'inventaire n'en mentionne que quelques-uns; en particulier les sept tragédies d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, les comédies d'Aristophane. On y voit aussi les

auteurs latins : Ciceron, Quintilien, Tacite, Térence, Tite-Live, Pline en édition in-quarto, Virgile, etc.

Pour ce qui était des écrivains français, Racine possédait entre autres : la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, les œuvres de Corneille, celles du duc de la Rochefoucauld, les comédies de Molière, les tragédies de Rotrou, le *Roman comique* de Scarron.

Ses livres d'histoire étaient nombreux. Sur celle du royaume de France, il possédait à peu près tout, depuis l'*Histoire généalogique de la Maison de France* de Scevole et Louis de Sainte Marthe jusqu'aux *Recherches de la France* d'Étienne Pasquier. Beaucoup aussi d'historiens grecs : plusieurs éditions de Plutarque, une traduction française d'Hérodote, les œuvres de Polybe, de Thucydide in-folio. Il avait également plusieurs ouvrages sur l'*Histoire de Rome*, des cartes et des livres de géographie.

Ces livres étaient parmi les plus beaux et les plus coûteux publiés de son temps. La plupart étaient magnifiquement illustrés de planches qui lui inspirèrent sans doute l'aspect extérieur de ses personnages. Rien qui ne montre là le travail, la patience, la méditation studieuse, le goût et la recherche des grands thèmes humains qui s'étaient incarnés dans tant de figures passionnées, plaintives ou farouches.

* * *

Cette bibliothèque dont Racine prenait grand soin (il écrivait à l'un de ses enfants : *Faites souvenir votre mère qu'il faut entretenir un peu d'eau dans mon cabinet de peur que les souris ne ravagent mes livres*) fut estimée par deux libraires : Villery et Osmont qui l'évaluèrent à 2.328 livres.

Fils pieux et bibliophile, Jean-Baptiste Racine la prit dans sa part.

Un certain nombre de volumes annotés, les classiques grecs et latins, en particulier, devaient plus tard aller à la Bibliothèque Nationale, à celle de Chantilly et à celle de Toulouse qui reçut, grâce à Le Franc de Pompignan, des ouvrages acquis à la vente de Louis Racine.

* * *

L'inventaire mentionne aussi des papiers, actes de vente, baux, commissions et brevets. Ils permettent de constater que Racine avait prêté de l'argent à presque tous les membres de sa famille aussi bien qu'à ses amis poètes, tels que Boileau et Quinault.

Le poète léguait une somme de 1.300 livres aux pauvres *sans com-*

prendre le legs fait par luy à une nourrice qui est morte avant ledit sieur Racine.

Il prescrivait aussi *de remettre entre les mains de M. Despreaux tout ce qui se trouverait de papiers concernant l'histoire du roy et que le dit sieur Racine a exécuté lui-même pendant sa maladie, dans le Caresme dernier.*

Dans un autre acte du 10 octobre 1698, le poète déclare choisir sa sépulture à Port-Royal des Champs et donne 800 livres à l'Abbaye.

Le 31 juillet 1699 on procéda à la liquidation et au partage de la succession.

Mme Racine eut pour sa part 75.000 livres, chacun des enfants, environ 14.000 livres.

Catherine survécut trente-trois années à son époux illustre.

Elle mourut le 15 novembre 1732, en sa rue des Marais, âgée de quatre-vingt ans. Les restes de « Messire Jean Racine » avaient été transportés, le 2 décembre 1711, à Saint-Étienne-du-Mont. Ce fut dans cette église que fut inhumée, selon sa volonté, Mme Racine *sous la tombe de M. Debois Roger et de M. Thomas Dufossé, au côté gauche de la tombe de M. Pascal, en regardant l'autel de la Vierge.*

Pierre Labracherie.

A UN VALLON PRÈS...

par André Frank

Nul auteur dramatique ne semble peut-être plus proche et plus lointain à la fois que Racine. Proche pendant qu'on le joue ou qu'il se laisse lire, en somme qu'il se livre, de cette proximité de l'œuvre d'art parfaite qui se donne à vous comme un objet. Amphore ou coupe, poignard ou glaive, voilà Racine... Lointain par ses personnages échappés sitôt que disparus. On pourrait couler toute une vie avec les pensées d'Hamlet ou de Macbeth, du roi Lear ou de Roméo; les instants que nous accordent Andromaque et Esther, Britannicus et Hippolyte, paraissent achevés dans la réussite comme dans le temps. Présent et fugitif Racine!

Les choses mêmes, au contact de l'auteur de *Phèdre*, semblent prendre à la fois éternité et fragilité. Chevreuse et Port-Royal en portent, à leur manière, témoignage. A ce point qu'un visage littéraire de Racine ne se montrerait pas complet si on ne leur rendait visite.

Port-Royal des Champs... les années d'adolescence ou plutôt d'apprentissage de Jean Racine. Il a seize ans quand il y vient rejoindre son aïeule Marie des Moulins et sa tante, la mère Agnès de Sainte Thècle. Aujourd'hui des ruines moins visibles que les hautes herbes rappellent le temps où les « Messieurs », Nicole, Lancelot, Antoine le Maître, Hamon, lui laissèrent une empreinte de rigueur, de réserve dont la forme et la force le poursuivront toute sa vie.

A un vallon près, voici Chevreuse avec, encore, sa demeure féodale. Si Port-Royal a été pour Racine le seuil d'une sorte de sainteté dans le siècle, Chevreuse lui fut, malgré les apparences, l'un des degrés du monde. En 1661, on l'envoie surveiller, à la place de son cousin Vitart, les réparations faites au château du duc de Luynes. Il compare son séjour à la captivité de Babylone; il écrit : « *Je vais au cabaret deux ou trois fois par jour. Je lis des*

vers, je tâche d'en faire. Je lis les aventures d'Arioste et je ne suis pas moi-même sans aventure... Je goûte tous les plaisirs de la vie solitaire, je suis tout seul et je n'entends pas le moindre bruit. Il est vrai que le vent en fait beaucoup et même jusqu'à faire trembler la maison. »

Et quand son œuvre aura passé dans sa vie comme un éclair fulgurant — il y a presque du Rimbaud dans son cas — il recherchera la solitude, non en des terres lointaines, mais à Paris, en lui-même, avec l'ombre de ce Port-Royal, debout encore malgré d'autres tempêtes, et bien plus qu'avec ses propres personnages...

Dans son très beau livre sur la vie de Jean Racine, François Mauriac note fort justement à propos de ces dernières années :

« *La Voisin est morte, nul ne lui dénie la première place ; le succès d'*ESTHER *efface l'échec de* PHÈDRE. *Pourtant il ne retourne pas au monde.* »

Et encore avec la même perspicacité magistrale :

« *Port-Royal l'a toujours tenu, même quand il en paraissait le plus éloigné. Il n'a jamais cessé d'y être enseveli !* »

Son testament demandera un jour, pour lui-même, un coin de terre au pied de la tombe de son vieux maître Hamon. Ce qui, selon une légende, arrachera aux contemporains une réflexion sur l'audace de certains morts plus obéissants de leur vivant.

Boutade bien vite corrigée par la phrase historique du Roi adressée à Boileau : — *Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine !*

« *Le vieux poète*, poursuit François Mauriac, *répandit partout que Sa Majesté avait parlé de Racine d'une manière à donner envie aux courtisans de mourir.* »

Tombe fugitive à son tour, victime du sort d'un Port-Royal anéanti! Une stèle aujourd'hui en marque seule la place. Tombe d'un Racine présent et lointain, comme son œuvre...

ANDRÉ FRANK.

Au nom du Pere et du Fils et du Saint Esprit

Je desire qu'apres ma mort mon corps soit porté a Port Royal des Champs, et qu'il y soit inhumé dans le Cimetiere aux piez de la fosse de Mr Hamon. Je supplie tres humblement la Mere Abbesse et les Religieuses de vouloir bien m'accorder cet honneur, quoy que je m'en reconnoisse tres indigne et par les ~~[illegible]~~ scandales de ma vie passée, et par le peu d'usage que j'ay fait de l'excellente education que j'ay receüe autrefois dans cette Maison et des grands exemples de pieté et de penitence que j'y ay veus et dont je n'ay esté qu'un sterile admirateur. Mais plus j'ay offensé Dieu plus j'ay besoin des prieres d'une si sainte Communauté pour ~~[illegible]~~ attirer sa misericorde sur moy. Je prie aussi la Mere Abbesse et les Religieuses de vouloir accepter une somme de Huit cens livres que j'ay ordonné qu'on leur donne apres ma mort. Fait a Paris dans mon cabinet le dixieme Octobre mille six cens quatrevingt dix huit. Racine

LE TESTAMENT DE JEAN RACINE

RACINE DEVANT QUELQUES GRANDS DU XXe SIÈCLE

par MARC BEIGBEDER

En France les grands écrivains sont des superbacheliers. Ils répondent toute leur vie aux questions de cours. Par des copies si exceptionnelles qu'elles méritent la lecture publique. Le sujet de choix, c'est Racine, en parallèle généralement avec Corneille. Il y a une telle abondance, à ce propos, dans la littérature contemporaine, qu'il faut nous contenter d'un aperçu.

L'élève Valéry est si raisonnable, il écrit avec une politesse si académique, qu'on est déçu, quand on y jette un œil : quelle banalité ! En y mettant les deux, on s'aperçoit que c'est la raison dans toute sa finesse. Une porte ouverte, mais comme par un de ces « nègres », automatiques, discrets, soigneux, avec lesquels, à la ville, elles se ferment.

C'est un esprit trop précis, trop scientifique, pour parler par généralités. Il vient à Racine par *Phèdre* (*Variétés V*); *Bajazet* (*Pièces sur l'Art*) [1]. Et il n'a besoin que de sa sérénité pour repalper, en Phèdre, le monstre : « *En Phèdre, rien ne voile, n'adoucit, n'ennoblit, n'orne, ni n'édifie l'accès de la rage du sexe. L'esprit, ses jeux profonds, légers, subtils, ses lueurs, ses curiosités, ses finesses,*

1. Gallimard.

ne se mêlent point de distraire ou d'embellir cette passion de l'espèce la plus simple. Phèdre n'a point de lecture. Hippolyte est peut-être un niais. Qu'importe? La Reine incandescente n'a besoin d'esprit que comme instrument de vengeance, inventeur de mensonges, esclave de l'instinct. Et quant à l'âme, elle se réduit à son pouvoir obsédant, à la volonté dure et fixe de saisir, d'induire à l'œuvre vive sa victime, de geindre et de mourir de plaisir avec elle. Cet amour sans métaphysique est celui que décrit ou que suppose la littérature des époques où quelque âme ne paraissait guère que dans des spéculations de philosophes, où l'on ne voyait point des amants invoquer l'univers et s'inquiéter du « Monde comme volonté et représentation » sur le bord de leur couche, entre un baiser et l'autre. »

Monstre devant l'esprit. Animal, bas-ventre en délire, puberté seconde, dira-t-il plus loin. Et on ne ferait pas tant un méchant jeu de mots que sa paraphrase, à dire que, pour ce sage, doublé d'un physiologiste, c'est l'ovaire tout entier à sa proie attaché.

Exprimé par un maître musicien. Avec celui-ci il se sent de plain-pied : « *Entre tous les poètes, Racine est celui qui s'apparente le plus directement à la musique proprement dite, — ce Racine de qui les périodes donnent si souvent l'idée des récitatifs à peine un peu moins chantants que ceux des compositions lyriques, — ce Racine de qui Lulli allait studieusement entendre les tragédies ; et des lignes, des mouvements duquel les belles formes et les purs développements de Gluck semblent des transformations immédiates* ». C'est la vue d'ensemble. Délaissée aussitôt pour des précisions, à l'usage des acteurs [2] : « *Et donc, et surtout, ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous de lui sans force, et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence, que dans la musique et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner des mots ; il n'y a pas encore des* mots, *il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez*

2. Du théâtre de *La Petite Scène*, qui préparait alors *Bajazet*, sous la direction de Xavier de Courville.

dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique. Vous l'introduisez à la fin comme la suprême nuance qui transfigurera sans l'altérer votre morceau. Mais il faudra tout d'abord que vous ayez appris le morceau. A la fin, ce moment viendra. Enfin, vous découvrirez votre rôle, et vous vous emploierez à représenter quelque vie. Vous mêlerez à cette musique profondément apprise et ressentie ce qu'il faut d'accents et d'accidents pour qu'elle paraisse jaillir des affections et des passions de quelque être. »

L'essence musicale avant l'action scénique. Un Racine mallarméen. Resterait, peut-être, à expliquer pourquoi il écrivait d'abord en prose l'action de ses ouvrages et puis seulement mettait en vers.

Ce point a frappé Péguy. Devant le plan inachevé d'*Iphigénie en Tauride*, il est resté la tête dans les mains, puis s'est déclenché : « *Rien ne donne une impression d'arbitraire, de gratuit, comme ce plan* (...); *une impression pénible, un devoir, une tâche. Iphigénie fait ceci ; le prince fait ceci ; la confidente fait ceci ; le peuple fait ceci ; Iphigénie dit ceci ; le peuple fait ceci. Ils sont tous les uns au bout des autres* (...) *On voit bien que cette expression de la* « magie du vers », *quand on l'applique à lui, n'est plus du jargon littéraire ni du jargon de l'histoire littéraire, mais qu'elle exprime la réalité même. C'était vraiment, réellement, littéralement une magie, un charme ; et plutôt une magie noire qu'une magie blanche. Quand le vers manque, tout manque. Le charme*[3]. »

Cela aussi a l'air banal. Ce n'est qu'un pas. Péguy crée à force de marcher (ce qui le rend bien incommode à citer). En écrivant d'abord en prose, Racine ne ferait, pour ainsi dire, que se raccrocher, désespérément. En réalité, c'est, dans sa profondeur, un désordonné : « *On parle toujours de l'ordonnance de Racine* (...) *Mais aussitôt qu'on pousse un peu plus loin, on s'aperçoit que cette*

3. *Victor Marie, comte Hugo* (Gallimard), comme tous les autres passages que nous citons ici de Péguy.

ordonnance n'est pas toujours un ordre et que vite, et que bientôt il s'en faut de beaucoup. (...) On s'aperçoit que cette impeccable ordonnance, loin d'être un ordre, recouvre souvent les pires désordres organiques. Tout le monde est forcé de s'apercevoir du désordre organique qu'il y a dans Phèdre *(je dis organique de tragique, je dis ici organique d'art seulement, je ne parle pas des autres, des autres organiques) ; non seulement un désordre (intime) de vie ; mais un désordre d'art ; un désordre organique croissant d'art. Ce désordre (...) est partout (...). Et il allait croissant, depuis longtemps, depuis presque toujours, quand il éclata dans* Phèdre, *et quand lui-même le sachant coupa court à son œuvre, à la production de son œuvre (...). Plus que tout autre, lui seul peut-être tout à fait, ce grand psychologue, connaissait son mal secret ; cette impuissance intime d'ordre ; cette singulière infirmité propre ; son mal mystérieux ; sa propre disgrâce. Plus le don du vers lui venait, lui montait, du vers profond, du vers sourd pour ainsi dire, du vers à retentissement illimité, à retentissement d'une profondeur infinie, par contre plus l'ordre lui manquait, l'ordre intérieur, l'organisme profond, la charpente organique ; l'organisation de l'organique ; l'ordre de l'organisation ; l'organisation du tragique, un ordre plus profond. Singulière contrariété. (...) Une interruption, un silence de douze et quatorze ans, une diète, un jeûne de quatorze ans ne lui apporta aucun soulagement, s'il est vrai que le même désordre n'éclate jamais, n'éclate nulle part autant que dans* Esther *et* Athalie; *avec cette aggravation qu'il y devient le pire de tous, un désordre de sacristie, le plus incohérent de tous. Car, quand on nous parle de* l'ordonnance d'Athalie, *d'abord il ne faut pas confondre* somptueux *avec* grand, *et alors on a le droit de parler de somptueuse ordonnance, à condition qu'il soit bien entendu et qu'il demeure entendu que l'on sait que cette ordonnance ne veut pas dire ordre. Ordre profond, ordre organique. »*

Peut-être, autant que d'une lecture technique de Racine, Péguy est parti de considérations morales : la cruauté, pour lui — il a bien raison — est un déséquilibre, ou, comme il le dit en chrétien,

une disgrâce : « *Corneille ne travaille jamais que dans le domaine de la grâce, (...) Racine ne travaille jamais que dans le domaine de la disgrâce. Corneille n'opère jamais que dans le domaine du salut, Racine n'opère jamais que dans le royaume de la perdition. (...) Et même les sacrés de Racine sont pétris de disgrâce. Ce n'est pas seulement Phèdre qui est une païenne, et une chrétienne, et une janséniste à qui la grâce a manqué. Non seulement toutes ses femmes et toutes ses victimes et tous ses hommes. Mais ses enfants même, ce qui est infiniment pire, mais ses sacrés mêmes, ses exécrables prêtres, Joad, Eliacin, Josabeth ; Esther, Mardochée ; son prophète même, ou ses prophètes. Ils sont tous irrévocablement pétris de disgrâce (...). Racine n'a jamais pu faire un être* gracieux, *non pas même Bérénice (...) Les vieux criminels censément les plus endurcis de Corneille ont le cœur plus pur que les plus jeunes adolescents (et surtout adolescentes) de Racine. L'impuissance à la cruauté des cornéliens est désarmante. La cruauté naturelle, profonde, des raciniens est sans limite (...). Les victimes de Racine sont elles-mêmes plus cruelles que les bourreaux de Corneille. Ces pauvres bourreaux de Corneille ne réussissent point à être réellement cruels. Ils ne le sont point naturellement, sincèrement. Ils ignorent le raffinement, qui est toute la cruauté (...). Ils ignorent la douceur, qui est toute et plus que la cruauté (...). Quelle innocence (...) ; quelle impuissance de cruauté, d'offense dans ces cornéliens. Il n'y a pas de danger qu'Iphigénie soit insolente. Elle est infiniment pire. Sous chacune de ses paroles, sous ses silences même, encore plus, sous chacun de ses silences couve une insolence qu'elle veut bien ne pas dispenser, une impertinence volontairement restreinte, réduite, reconduite, tenue en main, tenue en guide, une insolence, une impertinence royale, fille de roi, quel roi (secrètement fille d'Atride) ; ou le dernier, le pire de tout, une insolence de tendresse, une impertinence tendre (...). Achille seul, qui est bête, en est moins méchant. Il n'est pour ainsi dire pas cruel. Mais c'est par dégradation, par effacement. Il voudrait peut-être bien. Mais il ne peut pas. Il ne sait pas.* »

La foulée est prise, pour un savoureux, génial, guerrier marathon dont on voudrait tout cueillir. Ne prenons que ceci : « *Le dialogue racinien est généralement un combat ; dans le dialogue racinien le partenaire est généralement, constamment un adversaire ; le propre du personnage racinien est que le personnage racinien parle constamment pour mettre l'adversaire dans son tort, ce qui est le commencement même, le principe de la cruauté. Les personnages cornéliens, au contraire, qui sont la courtoisie, la générosité même, même quand il ne veut pas*, même quand ils ne veulent pas, *ne parlent jamais que pour mettre l'adversaire, l'ennemi même* dans sa raison, *et ensuite vaincre libéralement cette raison.* » Et, à l'arrivée, cet arbitrage (dont j'ai l'impression qu'il surveillait le départ) : « *Par son impotence même de mal, de cruauté, Corneille va plus profond que Racine. Car la cruauté n'est point, tant s'en faut, ce qu'il y a de plus profond (...). Il y entre souvent beaucoup de vanité. La charité va infiniment plus profond (...).* »

Je vais me brouiller avec Mauriac (c'est déjà fait). Après cette mitraille, sa copie semble d'un bon petit élève. Qui, le doigt sur Lanson, « write » la vie de Jean Racine[4]. De temps à autre, tout de même, le collégien modèle retire le doigt du manuel, le met une seconde dans sa bouche : assez pour déguster des noirceurs, un abîme de noirceurs. Avec quelque volupté. Sans rien forcer, après tout. Avec sa jeunesse dévorée par la chair, tentée par le crime peut-être, cette religion qui reste dans son dos et s'abat sur lui au tournant, Racine devient, tout naturellement, un personnage de François Mauriac. Sa dispense aussi peut-être? C'était du moins l'opinion de l'amical adversaire (un peu piqué que Mauriac le tînt pour encore *inquiet*), André Gide : « *En dépit des replis de votre spécieuse pensée, le point de vue de Racine vieillissant et votre point de vue de romancier chrétien diffèrent jusqu'à s'opposer. Racine rend grâce à Dieu d'avoir bien voulu le reconnaître pour sien*, malgré

4. François Mauriac : *La vie de Jean Racine* (Éditions Plon).

ses tragédies qu'il souhaitait n'avoir point écrites, qu'il parlait de brûler (...). Vous vous félicitez que Dieu, avant de ressaisir Racine, lui ait laissé le temps d'écrire ses pièces, de les écrire malgré *sa conversion. En somme, ce que vous cherchez, c'est la permission d'écrire* Destins[5]. »

Pour Gide, il n'a guère prétendu, comme Valéry, qu'écrire de Racine dans sa marge. C'est peut-être leur force, le prix de leurs avis : ils restent collés à ce qui de lui est le plus sûr : ses vers. Les refont sonner un à un, comme on éprouve une muraille. De quoi empêcher tout résumé de cette annotation que Gide a faite un jour de *Phèdre* et d'*Iphigénie*[6], qui n'a d'équivalents que dans l'actuelle collection « Mises en Scène »[7], et rompt finement avec les plus percutantes abstractions. Tout y est détail, détail sur détail, et c'est donner une idée dérisoire de l'esprit de ces coups de sonde, lancés comme des coups d'épingle, que de le caractériser comme une incessante revendication de naturel. Du moins peut-on préciser que c'est dans le ton, la diction, que, pour Gide, le naturel se trouvait, doit se retrouver. Il ne s'agit pas de faire de Racine un réaliste. Il est même frappé (avec trop de complicité pour que son jugement ici n'en devienne pas un peu suspect) de ce que l'inspiration ait, d'aventure, été exclusivement soufflée à Racine par l'art, comme le marque ce passage de *Un esprit non prévenu*, où il fait écho à Valéry : « *Il est sans doute paradoxal de dire que Racine aurait changé le caractère de Phèdre si la beauté du vers l'eût exigé. Mais ce qu'on peut dire sans tirer à soi, c'est que l'exigence du vers a inspiré, dicté presque à Racine certaines de ses notations les plus subtiles, les plus neuves et les plus hardies, par exemple :*

Tremblante pour ce fils que je n'osais trahir.

5. Lettre à François Mauriac (1928), *dans Divers* (Gallimard).
6. *Notes sur l'interprétation du rôle de Phèdre (Conseils à une jeune comédienne)* et *Autour d'Iphigénie*, dans *Interviews Imaginaires.*
7. Créée par Pierre-Aimé Touchard dans Éditions du Seuil.

le « que je n'osais trahir » d'un raccourci admirable où Phèdre, comme malgré soi, laisse entendre que son amour pour Hippolyte a pris le pas sur les sentiments maternels au point de se les sacrifier — cette trouvaille a manifestement été inspirée à Racine par une certaine exigence rythmique et par la nécessité du vers. »

Cette idée, jetée par Valéry en passant, comme un (vrai) paradoxe pour exciter l'esprit, avancée par Gide avec une prudence normande, un scrupule de protestant aussi, prend chez Giraudoux une ampleur, un aplomb extraordinaires, insensés presque. Les soixante pages de *Littérature* [8], où il l'allonge comme une caresse, légère, savante, sont un délice. On reste étourdi : canular ? A coup sûr génial, et si faux il y a, à tromper les experts. Aucune besogne, aucune mise en route, comme chez Péguy. On a quitté le sol, tout de suite, on regarde d'un avion, sans jamais même de rase-mottes, toujours de très haut, et il fait prodigieusement clair. Sirius-critique! Qu'est-ce que Racine? — Un homme de lettres. Rien qu'un homme de lettres. De contact avec la vie, il n'en a jamais eu heureusement : « *Aucune enfance n'a été plus soustraite que la sienne aux lois et aux aventures de l'enfant ; non seulement il est privé de son père et de sa mère, mais on s'étonne, à voir les personnages singuliers et véhéments qui l'entourent, qu'il s'en soit trouvé un seul pour lui apprendre à marcher. Son adolescence n'a pas été moins théorique ; pour le protéger du monde, une ronde de vieillards jansénistes fit la haie autour de la pelouse en fleurs* [9] *où le jeune Racine se livrait, entre visiteuses et visiteurs uniquement grecs et latins, aux occupations les plus passionnées, mais les plus imaginaires. L'étude et la joie de l'étude ont remplacé pour lui tout contact avec la vie, tout bonheur, toute catastrophe, jusqu'au jour où il pénétra dans un monde plus dénué encore d'assise que celui où il vivait déjà, dans le théâtre. Il n'a en somme connu que des opéra-*

8. Éditions Grasset.
9. Il fallait bien être en avion pour voir ces fleurs.

tions et des gens costumés. » Tout, ici, serait littérature : « *Il n'y a pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire. Beau, sensé, élégant, il a passé brillamment, avec Sophocle, avec Gœthe, ce conseil de révision des grands hommes de lettres. (...) Il n'y a rien en lui de visionnaire ni de réel, de frénétique ni de découragé. Son amertume, quand il est amer, ne vient pas de ce qu'il est trompé ou boiteux, sa douceur, de ce qu'il est en paix, sa vigueur, de ce qu'il est herculéen, — mais de ce qu'il est écrivain. (...) La seule pièce qui lui ait été dictée par son expérience, ce sont* Les Plaideurs, *dus à son procès, et l'on ne peut dire qu'elle soit du Racine. Ses réactions les plus violentes se sont exercées non vis-à-vis de la religion, mais vis-à-vis des religionnaires. Il a eu avec les jansénistes les disputes de l'enfant de chœur avec les diacres, Pascal les a eues avec Dieu. (...) Sa période de dissipation n'a jamais été une période d'impiété : il se réconcilie non avec Dieu, mais avec sa tante ; il se fait enterrer non aux pieds d'un saint, mais aux pieds de celui qui lui apprit les racines grecques.* »

Pas de rapport avec la réalité. D'où vient alors celle de son œuvre? — Du génie du siècle, d'abord, qu'il n'a fait que recevoir, comme on hérite d'un père un nez droit ou camus : « *C'est cette civilisation qui est elle-même le génie — qu'elle soit celle de Périclès ou celle de Louis XIV ; c'est elle, du fait même de sa densité, qui libère l'âme de ces vides et de ces gommes par lesquelles sont obtenues des illuminations plus dramatiques peut-être ou plus mystérieuses, mais toujours à quelque degré décevantes ; qui élève dans la tranquillité et l'apparat l'homme de lettres au-dessus du jeu ou de la confession, et le rend responsable d'une acoustique enfin parfaite. La vertu d'une civilisation réussie est telle qu'aux moyens réduits par lesquels les écrivains, dans les époques inachevées, acquièrent de l'expérience, malheurs, observation des hommes, crises cardiaques ou conjugales, se substitue alors, dans ces périodes heureuses, une connaissance congénitale des grands cœurs et des grands moments. Racine est la plus belle illustration de cette vérité.* » Il n'a eu qu'à écrire. C'est

le phénomènal privilège de l'art (quand il est ainsi porté par une époque) de donner de soi-même la réalité : « *Ne refusons pas une telle apothéose à l'écriture, il se trouve que du contact entre cette jeunesse sans jeunes années et ce milieu d'artifices, est née soudain l'œuvre la plus directe et la plus réaliste du siècle.* Les lois esthétiques sont sans doute aussi rigides que les lois mathématiques [10] : *ses découvertes sur les hommes, Racine les a dégagées avec une distraction, avec un détachement de l'humanité aussi grand que celui du géomètre pour la vie courante et familiale des chiffres et des figures.* »

Il serait passionnant de voir comparaître ce Racine aux mains blanches devant le redoutable juge d'âmes qu'est un autre normalien de vaste et positive imagination, Jean-Paul Sartre. Jusqu'ici, à ma connaissance, la citation n'a pas été envoyée. Mais, à constater que Jean Racine ne figure pas dans la liste des justes du théâtre qu'il a dressée une fois [11] — et l'omission ne saurait avoir été involontaire — on peut s'avancer à le présumer coupable, à l'égal de Baudelaire. Les personnages raciniens ne témoignent pas de la liberté humaine, c'est donc que leur père a fauté, qu'il a vécu *aliéné.* Notre procureur écouterait ce portrait aérien de l'avocat du luxe très calmement, en se pourléchant même : il lui apporterait toutes les raisons d'une condamnation.

Heureux Racine, sur lequel, quand par hasard on s'entend, on ne s'entend pas encore.

MARC BEIGBEDER.

10. C'est nous qui soulignons.
11. *Pour un théâtre de situation. La Rue* (1946).

NOTES DE TRAVAIL EN MARGE DES PRÉFACES ET ÉPITRES DÉDICATOIRES DE JEAN RACINE

par JEAN-LOUIS BARRAULT.

I. — LA THÉBAÏDE 1664 - 25 ans[1]

Proposée à l'Hôtel de Bourgogne « *mais ils ne la promettent qu'après trois autres pièces*[2]. »

1. Épître dédicatoire : à Monseigneur le Duc de Saint-Aignan Pair de France.

François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, avait encouragé Racine dès son ode de *La Renommée aux Muses* (63).

Courtisanerie déjà fort bien tournée.

« J'espère qu'*étant dépouillée des ornements du théâtre, vous ne laisserez pas de le regarder encore favorablement.* » (indices de certaines inclinations chez Racine : son goût pour le dépouillement).

Déjà quelques ennemis (lesquels ?).

Duc. : 1° parfaite connaissance des belles choses.

2° sait entreprendre les grandes avec courage élevé.

Deux qualités rares chez le même homme.

Encore courtisanerie et politesse.

2. En 76, Préface (pour toutes les préfaces de l'édition 76 : voir plus loin).

1. Le Roi a un an de plus que lui (1638) ; Boileau 3 ans (1636) ; Molière 17 ans (1622) ; Corneille 33 ans (1606).

2. Indice d'une excellente connaissance théâtrale de la part du comité de lecture de l'H. de B. C'est ce que j'aurais fait, car : pièce prometteuse mais irrégulière.

II. — Alexandre 1665 - 26 ans.

4 décembre 65 chez Molière au Palais-Royal.
14 décembre - devant le Roi chez Comtesse d'Armagnac.
18 décembre - à l'Hôtel de Bourgogne.
(Molière en était à la 6e représentation chez lui.)
Brouille Racine-Molière[3].

1. Épître dédicatoire au Roi (13 janvier 66) : le Roi a 27 ans.
— sa seconde entreprise - compliments - courtisanerie
— *Joli passage* sur les héros et la sagesse (sujet de dissertation)
— Apologie de la Royauté absolue
— désir de parallélisme entre les progrès de Racine et la gloire croissante du Roi.
Désire être celui qui chantera ses vertus (12 ans plus tard il devenait historiographe.)

2. Préface (édition 66) assez longue
— *Je n'ai pas prétendu donner au public un ouvrage parfait.*
— Pour les grands qui ont approuvé son ouvrage :
« *Je veux croire qu'ils ont voulu* encourager *un jeune homme ; et m'exciter à faire encore mieux dans la suite.* »

Ce qui donne de la valeur à son ouvrage, ce sont ses détracteurs : « *On ne fait point tant de brigues contre un ouvrage qu'on n'estime pas.* »

— Il a écouté les conseils de ses « *véritables amis* ». La manière dont il se défend est touchante de naïveté antipathique et d'auteur combatif. La combativité de Racine.

Puis, tout à coup cette phrase :

« *Je n'aurais jamais fait si je m'arrêtais aux subtilités de quelques critiques, qui prétendant assujettir le goût du public aux dégoûts d'un esprit malade, qui vont au théâtre avec un ferme dessein de n'y point*

3. Ce coup-là à développer, symptomatique de Racine. Plus tard indulgence de Molière à propos des *Plaideurs*... sans doute parce que la pièce est mauvaise.

prendre de plaisir, et qui croient prouver à tous les spectateurs, par un branlement de tête et par des grimaces affectées qu'ils ont étudié à fond la Poétique d'Aristote. »

Ici, son côté hargneux est magnifique. Toujours le meilleur et le pire chez lui. Avant tout : un chat passionné qui fait peur quand il fait « patte de velours ».

Un félin. — Le ton ne cesse d'être arrogant

On lui reproche : sujet trop simple et trop stérile. Au reste, comme ses ennemis ne sont pas d'accord, il les renvoie se battre entre eux et leur tourne le dos avec mérpis

... mais on sent que cela n'est pas vrai!

— 2 ans se passent, puis c'est *Andromaque.*

III. — Andromaque - 67 - 28 ans.

17 novembre 67 — Hôtel de Bourgogne dans l'appartement de la Reine, devant Leurs Majestés, des invités et la Cour.

Le lendemain au théâtre.

1. Épître dédicatoire à Madame (la duchesse d'Orléans). Courtisanerie, où l'on apprend qu'elle lui aurait donné des conseils : « *prêté quelques-unes de ses* lumières *pour y ajouter de* nouveaux ornements ». Il lui en avait fait la lecture, elle avait pleuré (il lisait très bien). Elle se piquait de lettres.

« *Et nous qui travaillons pour plaire au public.* » Il reste toujours « *La dureté de ceux qui ne voudraient pas s'en laisser toucher.* »

« *Tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons.* »

« *Pyrrhus n'avait pas lu nos romans.* »

Le 18 mai 68, Molière donne :

La folle querelle, ou la critique d'*Andromaque* d'Adrien de Subligny.

Son offense n'est pas encore digérée.

2. Préface : vers du 3e livre de l'*Énéide.*

Il justifie les changements qu'il a apportés à l'his-

toire. Cite ceux d'Euripide, de Ronsard, d'Homère de Sophocle, et conclut :

« *Il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable de leur sujet.* »

Et encore :

un personnage tragique ne doit être ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant. — Extrêmement bon, sa punition excite indignation plutôt que pitié. Méchant à l'excès : pas de pitié pour un scélérat = doit avoir *vertu capable de faiblesse.*

IV. — Les Plaideurs - 68 - 3 actes [4]

Octobre - Novembre 68 à l'Hôtel de Bourgogne

— Molière retrouve sa magnanimité pour Racine... Sans doute parce qu'il sent que la pièce est mauvaise!... (Humain, ni trop méchant, ni trop bon...)

1. Préface au lecteur

— Inspiré en premier des *Guêpes* d'Aristophane

— avait destiné à Scaramouche et aux Italiens préfère imiter la régularité de Ménandre et de Térence que la liberté de Plaute et d'Aristophane.

— On l'a aidé : « *Ses amis mettent la main à l'œuvre.* »

(Tout cela, je suppose, par mépris pour Molière!

Ainsi : espèce de revue. Canulards d'Hommes de Lettres, Boileau, Furetière.

— Il regrette qu'on ait pris au sérieux ce divertissement. Le four de la pièce : l'Hôtel de Bourgogne. La Roi la soutient à Versailles...

et « *ceux qui avaient cru se déshonorer de rire à Paris furent peut-être obligés de rire à Versailles pour se faire honneur.* » « *Pour moi, je*

4. Questions de conservatoire : 1° Quelles sont les œuvres dramatiques de Racine qui n'ont que 3 actes? : *Les Plaideurs* et *Esther*; 2° Comment finit Junie; 3° Raconter la mort de Narcisse, etc...

trouve qu'Aristophane a eu raison de pousser les choses au delà du vraisemblable. »

« *A propos d'outrer les personnages pour empêcher les juges de l'Aréopage de se reconnaître*[5]. »

Et le public discerne le vrai au travers du ridicule.

Et cette perfidie finale... (on pense à Molière).

« *Si le but de ma comédie était de faire rire, jamais comédie n'a mieux attrapé son but. Ce n'est pas que j'attends un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques, et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains, et qui font retomber le théâtre dans la turpitude, d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré.* » Il a vraiment mauvaise conscience. Une telle méchanceté donne envie de lui tourner le dos pour toujours.

Heureusement, il est puni, car sa pièce est bien mauvaise.

— La scène se passe dans une ville de Basse-Normandie.

V. — Britannicus - 30 ans.

Hôtel de Bourgogne 13 décembre 69 (succès moyen)

1. Épître dédicatoire à Monseigneur le Duc de Chevreuse (de Luynes. Il a 24 ans)

« En reconnaissance de ses bontés. »

(gendre de Colbert, grâce à lui Racine avait lu à Colbert sa tragédie).

« *La modération n'est qu'une vertu ordinaire quand elle ne se rencontre qu'avec des qualités ordinaires.* »

2. Préface

Il s'y défend contre ceux qui l'attaquent injustement,

Pour cela il justifie tous les personnages :

« *De tous les ouvrages que j'ai donnés au Public, il n'y en a point qui m'ait attiré plus d'applaudissements, ni plus de censeurs que celui-ci.* »

5. Rapprocher de sa note sur le vraisemblable de la tragédie, dans préface *Bérénice.*

Justification de Néron.

« *Néron ici dans son particulier et dans sa famille.* »

« *Je l'ai toujours regardé comme un monstre. Mais c'est ici un monstre naissant. Il n'a pas encore mis le feu à Rome. Il n'a pas tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs.* »

— Narcisse « *cet affranchi avait une conformité merveilleuse avec les vices du prince encore cachés* [6]. »

— Britannicus (trop jeune. Il l'a vieilli de deux ans : 17 ans au lieu de 15).

« *un jeune prince de* 17 *ans a beaucoup de cœur, beaucoup d'amour, beaucoup de franchise et beaucoup de crédulité.* »

— Junie : en réalité : Junie Calvina, femme d'Auguste qui aimait son frère, dit Tacite, au point qu'on les « *accusa tous les deux d'inceste, quoiqu'ils ne fussent capables que d'un peu d'indiscrétions.* »

— Puis : accusation de la fin après mort de Britannicus

« *une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action.* »

« *La tragédie est l'imitation d'une action complète.* »

Pour plaire il ne faudrait « *que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire* ». Comme cela serait utile à certains de nos auteurs modernes !

« *Toujours se demander : « Que diraient Homère et Virgile s'ils » lisaient ces vers? Que dirait Sophocle s'il voyait représenter cette » scène?* »

« *Je plains fort le malheur d'un homme qui travaille pour le Public.* »

Pas les connaisseurs, ceux-là sont merveilleux, mais

« *l'ignorant croit toujours que l'admiration est le partage de ceux qui ne savent rien. Il condamne toute une pièce pour une scène qu'il n'approuve pas. Il s'attaque même aux endroits les plus éclatants, pour faire croire qu'il a de l'esprit. Et pour peu que nous résistions à ses sentiments, il nous traite de présomptueux qui ne veulent croire personne...* »

6. Voir dans *Bérénice* comment Titus a été sauvé de cette influence, grâce à l'influence de la malheureuse Reine qui avait « le cœur d'une Romaine » (Acte II - Scène I). Elle en fit un homme.

VI. — BÉRÉNICE - 31 ans. — En fait, son premier grand succès.

Hôtel de Bourgogne 21 novembre 70

(28 nov., Molière donne *Tite et Bérénice* de Corneille. Peut-être commande de « Madame » - Racine remporte le succès. *La Palme* (gros succès), en somme : le 1er réel).

14 déc. : *Bérénice* joué à la Cour pour le mariage du Duc de Nevers et de Mlle de Thianges.

1. Épître dédicatoire à Monseigneur Colbert

« *témoin du bonheur qu'elle a eu de ne pas déplaire à Sa Majesté* ».

Louanges brèves pour homme actif.

Excellent portrait de Colbert en trois lignes.

2. Première grande Préface (à faire apprendre aux élèves).

« *Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.* »

— joie d'avoir à traiter un *sujet* « *extrêmement simple* » très excitant.

« *Que ce que vous ferez soit toujours simple, et ne soit qu'un.* »

(Horace : *Épître aux Pisons*)

Ajax - Philoctète - Œdipe -

Plaute - Ménandre - Térence, sur ce plan.

« *Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie* [7]. »

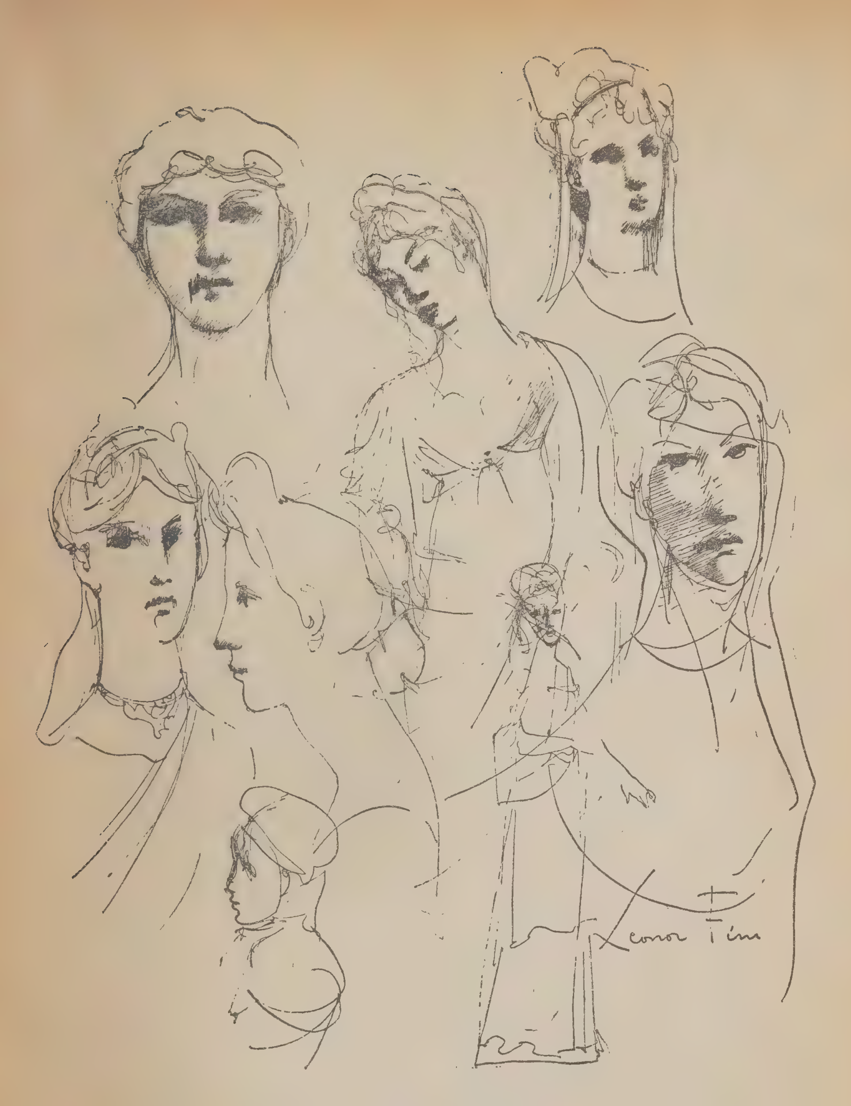
« *Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien* [8]. »

Piques contre Corneille à ce sujet.

« *La* 30e *représentation aussi suivie que la première.* »

« *La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'em-*

7. Rapprocher de sa réflexion à propos des *Plaideurs*.
8. *La Cerisaie* de Tchékov est donc bien une grande œuvre.



VISAGES DE BÉRÉNICE
par Léonor Fini.

barrasser. (Il s'agit des spectateurs, amateurs de théâtre.) *Ils ont des préoccupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de « La Poétique » d'Aristote... Un musicien disait à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendait qu'une chanson n'était pas selon les règles : « A Dieu ne plaise, Sei-» gneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses-» là mieux que moi. »*

— suit une exécution du libellé que l'abbé Montfaucon de Villars a écrit contre lui. La préface se termine sur :

« *Toutes ces critiques sont le partage de quatre ou cinq petits auteurs infortunés, qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du public. Ils attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer. Non point par jalousie. Car sur quel fondement seraient-ils jaloux? Mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tira de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie.* »

VII. — Bajazet Janvier 72 - très gros succès

1. Un simple avertissement en guise de Préface (plus d'Épître). Histoire véritable, arrivée il n'y a pas plus de 30 ans. Rapportée par le comte de Cézy (Hist. par Segrais 1656) racontée par le *Chevalier de Nantouillet* à qui il doit l'idée de cette tragédie.

« *La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs, ni aux coutumes de la Nation.* »

VIII. — Mithridate - 34 ans

Réception de Racine
à l'Académie Française[9]

Hôtel de Bourgogne - 12 janvier 1673 - grande estime.
Molière meurt 17 février de la même année.
— Pas d'Épître

9. Désormais les fauves seront punis, et les victimes sauvées.

1. Préface - 73 -

« excepté quelque événement que j'ai un peu rapproché, par le droit que donne la poésie. » Suit l'histoire.

— la jalousie de Mithr. « *qui a tant de fois coûté la vie à ses maîtresses* ».

« *On ne peut prendre trop de précautions pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire. Et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer du moment qu'on les peut séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin.* »

— citation de Dion Cassius, sur *Mithridate*

— citation *Plutarque*, traduct. Amyot pour *Monime*

« *une grâce dans le vieux style de ce traducteur, que je ne crois point pouvoir égaler dans notre langue moderne* »

(il arrange d'ailleurs la citation pour rendre Monime encore plus pure).

— Précisions historiques sur Xipharès, sa mère Stratonice et sur Pharnace.

— un siècle environ avant J. C.

IX. — IPHIGÉNIE - Fit couler les larmes

— Versailles 18 août 74

— Hôtel de Bourgogne - Déc. 74 - janv. 75.

1. Préface - Références historiques : Eschyle - Sophocle - Lucrèce - Horace, etc...

Trois versions : Diane, ayant eu pitié de cette jeune princesse, l'avait enlevée et portée dans la Tauride, lui substituait une biche, ou une autre victime de cette nature au moment de la sacrifier.

(Euripide - Ovide)

Une princesse de ce nom avait été sacrifiée, mais que cette Iphigénie était une fille qu'Hélène avait eu de Thésée.

(Stésichorus - Pausanias)

Iphigénie vit à Mycène, à la maison.

(Homère, *Iliade*)

« *Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déssse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait*

bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous? » [10]

S'est un peu éloigné de l'économie de la fable d'*Euripide.*

« *Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes* [11].»

— Longue défense de l'Alceste d'Euripide pour justifier Euripide ... et pour se justifier du même coup!

Conclut : « *Encore vaut-il mieux pêcher, en admirant tout dans leurs écrits qu'en y blâmant beaucoup de choses.* »

***

PREMIÈRE ÉDITION COLLECTIVE DE 1676

Quelques nouvelles préfaces sont écrites :

1. La Thébaïde

— « *J'étais fort jeune quand je la fis.* »

— A propos de celle de Rotrou empruntée aux *Phéniciennes* d'Euripide et à l'*Antigone* de Sophocle, il dit :

« *cette duplicité d'actions avait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits.* »

En somme il aime Rotrou sans doute parce qu'il fut le maître de Corneille et qu'il n'aime pas Corneille... et que Rotrou est mort à 40 ans. Il faut d'ailleurs réhabiliter Rotrou. C'est merveilleux. A la première occasion, nous n'y manquerons pas. Son Saint-Genest par ex. Du Pirandello.

Emprunté à *Phéniciennes* d'Euripide.

— Thébaïde? de Senèque :

Senèque? « un déclamateur qui ne savait ce que c'était que tragédie. »

— Le sujet le plus tragique de l'antiquité.

10. Dans *Phèdre*, les dieux interviendront. Ensuite ce sera DIEU. Son œuvre partant du profane est une lente remontée vers Dieu, par les Dieux.

11. Ah! s'il en pouvait être ainsi, pour notre prochaine Orestie!...

« *L'amour, qui a d'ordinaire tant de part dans les tragédies, n'en a presque point ici.* »
— La haine les occupe tout entiers.
— Alors, amour jeté sur personnages secondaires? c'est ce qu'il a fait, mais médiocres effets.

2. ALEXANDRE. — Fidèle à l'histoire. — Peu de nouveau à signaler.

3. ANDROMAQUE.

— Fidélité d'Andromaque à Hector.
donc pas de Molossus, fils de Pyrrhus,
mais Astyanax, fils d'Hector.
« *C'est l'idée que nous avons maintenant de cette princesse.* »
— *Astyanax, vit un peu plus*[12].
Mais Ronsard en fait le héros de *La Franciade.*
« *Qui ne sait que l'on fait descendre nos anciens rois de ce fils d'Hector, et que nos vieilles chroniques sauvent la vie à ce jeune prince, après la désolation de son pays, pour en faire le fondateur de notre monarchie.* »

4. BRITANNICUS.

« *Voici celle de mes tragédies que je puis dire que j'ai le plus travaillée. Cependant j'avoue que le succès ne répondit pas d'abord à mes espérances.* »
— à peine parue sur le théâtre : s'éleva quantité de critiques, « *les critiques se sont évanouies ;* la pièce *est demeurée.* »
« *Maintenant celle des miennes que la Cour et le public revoient le plus volontiers.* »
« *Si j'ai fait quelque chose de solide et qui mérite quelque louange, la plupart des connaisseurs demeurent d'accord que c'est ce même Britannicus.* »

12. Il me semble, précisément, qu'Astyanax est l'enjeu, le moteur du sujet. Toute la tragédie peut simplement se passer devant cette porte centrale, derrière laquelle est enfermé Astyanax comme une bête de sacrifice. Le décor : cette porte et c'est tout.

Hommage à Tacite.

— Burrhus, de préférence à Sénèque : armes, sévérités de ses mœurs.

— Agrippine : « *C'est elle que je me suis surtout efforcé de bien exprimer, et ma tragédie n'est pas moins la* disgrâce d'Agrippine, *que la* mort de Britannicus. » « *On avait donné ordre depuis longtemps qu'il n'y eut auprès de Britannicus que des gens qui n'eussent ni foi, ni honneur.* »

5. Bajazet.

Sultan Amurat a 4 *frères* :

Osman, sultan avant lui assassiné.

Orcan, étranglé dès les premiers jours de son règne.

Bajazet.

Ibrahim, sultan depuis

dont le fils : Mahomet règne aujourd'hui.

Donc Sultan Mahomet, est neveu de Bajazet.

— « *Les particularités de la mort de Bajazet ne sont encore dans aucune histoire imprimée* ».

— Le comte de Cézy, ambassadeur à Constantinople a connu Bajazet « à qui on permettait de se promener quelquefois à la pointe du Sérail, sur le canal de la mer Noire. »

« *A la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs.*

Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardions d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près...

Le respect qu'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. »

« *L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.*

Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. »

— Référence : Eschyle avec *Les Perses*, mère de Xerxès encore vivante (Salamine) et Marathon son frère, le fameux Cynegire, mort en attaquant vaisseau du roi des Perses.
suit passage (coupé à partir 1687)
où il se justifie d'avoir respecté les mœurs et les maximes des Turcs.

X. Phèdre

Saint-Germain ou Hôtel de Bourgogne : 1er janvier 1677.

Titres :

Phèdre et Hippolyté, jusqu'en 1687.
Phèdre à partir édit. 87.

La *Phèdre et Hippolyte* de Jacques Pradon.
Deux jours après chez Molière (toujours cette vieille rivalité même après la mort de Molière.)

Cabale [13].

Querelle par les partisans de Corneille, les ennemis de Boileau.

Duchesse de Bouillon qui loue les deux salles pour 6 représentations.

Quand la troupe de l'Hôtel de Bourgogne se réunit à l'ancienne troupe de Molière, *Phèdre* fut le premier spectacle de la « Comédie Française » le 25 août 1680, à l'Hôtel Guénégaud [14].

1. *Préface* (très connue - apprendre par cœur).
— Sujet pris à Euripide
— enrichi le sujet de tout ce qui lui à paru plus éclatant.
— Phèdre : *ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre.*
— *Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.*

13. Voir remarques finales.
14. Je trouve que la Cie F devrait garder cette tradition et ouvrir le 25 août (la Saint Louis) avec *Phèdre*.

Elle est engagée par sa destinée, par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première.

— *Son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté* [15].

— *J'ose encore assurer qu'elle soit la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix.*

— *Je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci.*

— *Le théâtre est une école où la vertu n'est pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.* — Aristote — Socrate.

— *Peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.* (Son œuve fondamentale est terminée. Cela a duré 12 ans. Il a 38 ans.)

***

Douze ans encore se passent. Mais pas tout à fait séparé du théâtre : 1687, nouvelle édition. En fait, jamais son esprit ne se libéra du théâtre [16].

XI. Esther, 3 actes, 50 ans.

Saint-Cyr 26 janvier 1689. Ne l'a jamais vu représenter professionnellement. Par les comédiens : Comédie Française. Théâtre des Fossés Saint-Germain, 8 mai 1721 (accueil peu chaleureux).

1. Privilège 1689.

Édition destinée aux autres communautés religieuses. Dames de la Communauté de Saint-Louis.

« *Faisant défense à tous acteurs, et autres montants*

15. Voir préface *Iphigénie* à propos des interventions de déesses et de machine.
16. Corneille meurt 1684. 11 ans après Molière.

sur les théâtres publics, d'y représenter ni chanter ledit ouvrage. » — Racine obstiné dans ce sens.

2. Préface (très très intéressante).

— Panégyrique de l'éducation de la Maison de Saint-Cyr.

« moyens,... qui *les instruisent en les divertissant.* »

— genres d'improvisations.

« *Et cela leur sert surtout à les défaire de quantité de mauvaises prononciations qu'elles pourraient avoir apportées de leurs provinces.* »

— récitations par cœur

— chant

« — *commande d'une espèce de poème, où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendit la chose la plus vive et moins capable d'ennuyer.* »

... je m'aperçus que j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action »...

« — *On peut dire que l'unité de lieu est observée dans cette pièce, en ce que toute l'action se passe dans le palais d'Assuérus. Cependant, comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des enfants en jetant quelque variété dans les décorations, cela a été cause que je n'ai pas gardé cette unité avec la même rigueur que j'ai fait autrefois dans mes tragédies.* »

(Plus il retourne à l'amateur, plus il se libère et se rapproche des Grecs...)

— Tout est joué par des filles (robe longue des Persans).

— Hommage à J.-B. Moreau.

— Défense de la longueur du dernier chœur.

XII. Athalie - Disons 1691 (répétitions)

En somme : Racine ne l'a jamais vue vraiment représentée.

Il meurt en 1699 : 60 ans.

De petites représentations privées dans la chambre de Mme de Maintenon jusqu'en 1697.

La querelle reprend contre Racine. Il n'écrira plus pour la scène. Après sa mort : chez Madame de Maintenon encore en 1702 par des courtisans et Baron.

Créée seulement par les « Comédiens Français » le 3 mars 1716 (un an après la mort du Roi; quelle belle époque a dû être la Régence!!) avec un *énorme succès.*

***

REMARQUES ET PROPOSITIONS

I. — Le coup d'Alexandre

« Non! mais imaginez cela de nos jours : c'est comme si j'avais monté l'année dernière la toute première pièce, disons, de Clavel *La Thébaïde*, que la Comédie Française avait joliment refusée.

Cette année, tandis que je lui montais sa deuxième pièce *Alexandre* qui, entre nous, n'est pas tellement meilleure que la première! il fait répéter secrètement à cette même Comédie Française la même pièce, et sans qu'on en ait rien su, cette même pièce paraît en public quatorze jours exactement après notre « première ». Me faire ça, à moi, homme de 43 ans! Lui, ce gamin insupportable de 26 ans!!

Vous pensez bien qu'après ce coup-là...

Bien sûr! les syndicats, les huissiers, les Procès!!

Et tenez! Je lui pardonne. »

. . . .

Est-ce à peu près cela que j'aurais dit si j'avais été Molière, quand Racine lui fit le « coup » d'Alexandre?

Le Misanthrope devait paraître l'année suivante. Racine continuait ses ignominies : il lui « débauchait » la Du Parc.

II. — Œuvre technique de Racine a l'Hotel de Bourgogne

De 1667 à 1677, pendant dix ans, Racine présente presque chaque année une tragédie nouvelle : huit en tout.

Racine s'attache énormément au jeu des acteurs, à la diction, au renouvellement de la technique. Comparez l'âge moyen de la

distribution des acteurs d'*Andromaque* : la soixantaine; et dix ans plus tard : l'âge moyen de la distribution des acteurs de *Phèdre*, la trentaine.

Il rajeunit donc ce théâtre officiel. Il y fait ce qu'aurait pu faire un Debussy dans un théâtre lyrique.

Bref on peut dire que les deux grands théâtres de Paris ont été à cette époque dirigés chacun pendant une dizaine d'années :

l'un par Molière
l'autre par Racine

car, c'est cela, diriger.

Nos deux grands hommes, l'un dans la comédie, l'autre dans la tragédie, travaillent dans le même sens : la simplicité, le naturel. Au reste tous les grands hommes de théâtres tendent vers la simplicité, l'économie, le naturel, la pudeur... à la condition bien sûr de ne rien perdre en route.

« Prenez soin de ne pas outrepasser le naturel », dit Shakespeare.

On regrette profondément que Molière et Racine n'aient jamais travaillé ensemble. Sans doute... deux trop fortes personnalités.

Que devait penser Racine du genre de Molière? J'imagine Racine plus artiste, Molière plus artisan, Molière plus théâtre, Racine plus « musique ». Mais, comme le beau théâtre est en fin de compte de la « musique »... Bref on aurait voulu les connaître tous deux et travailler dans leur ombre!

Quelle belle ville que Paris! qui compte pour ses deux grands théâtres, deux « animateurs » tels que Molière et que Racine!!

III. — Cabale de Phèdre.

Quelle belle ville, mais aussi quelle ville implacable! Je parle des milieux mondains du « Tout Paris ». Spirituelle, médisante, méchante, criminelle au besoin pour la trouvaille d'un bon mot, On voudrait la fuir, mais on ne peut s'en éloigner. Paris c'est Célimène.

Mais avec tout cela quoi que je puisse faire
Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire
J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer.

Au moment de *Phèdre*, Paris alla un peu loin. Et l'on comprend très bien, qu'après douze années de luttes, de disputes, de lettres, d'épigrammes, sans compter toutes les méchancetés qui durent s'échanger et que nous ignorons, Racine ait décidé de tourner le dos au théâtre.

Raisons sentimentales? Peut-être.

Réconciliation avec Port-Royal? aussi peut-être.

Racine, ayant dit ce qu'il avait à dire?

Ça, je ne le crois pas. Il ne cessera jusqu'à sa mort de construire des plans de pièces nouvelles : *Iphigénie en Tauride*, *Alceste*, etc.

Les méchancetés et la dureté de Paris ayant porté Racine à un degré de saturation extrême?

Ça, j'y crois. Je crois même que cela aurait suffi amplement.

N'oublions pas qu'il s'agit d'un écorché, comme, de tout temps, il en existe.

Pour mon humble part, appartenant à cette famille-là, les seuls moments de saturation que j'ai pu ressentir dans mon métier viennent de ce milieu particulier de Paris, qui n'a aucun rapport ni avec le Peuple de Paris, ni avec le vrai Public. Milieu faussement intellectuel, faussement mondain, « spirituel » qui lance des mots d'ordre, s'agite avec bruit, falsifie constamment le problème, affole à grand fracas les gens et confond l'originalité avec la nouveauté, l'initiative avec le caprice. Qui vous encense on ne sait pourquoi, et, brusquement, vous tourne le dos on ne sait pourquoi. Mais qui sera soudain pris d'une compassion que l'on n'implorait pas, si un jour on se trouve à terre.

C'est ce milieu-là qui vola dix ans de vie à un Dullin, à un Jouvet. C'est ce milieu-là qui fait de notre métier un métier de baudruches, un métier distrayant mais « pas sérieux », un métier tel que parfois on s'arrête et on se demande s'il ne serait pas temps d'en changer. En fin de compte : quelle école de détachement! Et que de récompenses aussi quand on peut franchir certains caps...

Avec Racine, Paris s'en est payé! et la cabale de *Phèdre* fut la goutte qui fit déborder le vase. Sans doute, était-il lui-même de ce milieu. Courtisan lui-même, il était loin d'être un saint. Il

n'empêche que la seule raison de « Paris » me semble suffisante pour provoquer cette retraite...

« Quoique les applaudissements que j'ai reçus m'aient beaucoup flatté, la moindre critique m'a toujours causé plus de chagrin que toutes les louanges ne m'ont fait plaisir », avouait-il.

A 38 ans, il était donc perdu pour le théâtre !

Notons enfin que si ce milieu-là compte de nombreux critiques (vous savez, ces critiques qui traitaient ouvertement Dullin de vieille fée carabosse !, et qui, depuis qu'il est mort, l'encensent), jamais, en revanche, la cabale de *Phèdre* n'aurait existé si Paris avait eu à cette époque une critique organisée comme nous en avons une aujourd'hui.

Je suis persuadé que le complot « duchesse de Bouillon-Pradon et leurs petits amis » aurait été dénoncé par notre critique actuelle.

IV. — Cabale d'Athalie.

On parle toujours de la cabale de *Phèdre*, et jamais de celle d'*Athalie*.

De 26 ans à 38 ans, pendant douze ans, Racine écrit toutes ses tragédies profanes.

Il quitte le théâtre après *Phèdre*. Et reste douze nouvelles années loin de ce milieu ingrat. Toutefois, en 87, il réédite ses œuvres. Il ne les renie donc pas. En 89, bien placé, grâce à son poste d'historiographe, il se remet au théâtre amateur. C'est *Esther*. Il n'a rien perdu de son génie. Il enseigne dans la maison de St-Cyr selon une méthode qui semble très moderne : rythmique verbale, rythmique corporelles, improvisation, chants, corrections d'accents etc... Il se libère des trois unités. Le voilà reparti. L'année suivante, il termine *Athalie*.

Il a enfin trouvé le moyen de faire intervenir son Dieu chrétien dans tout ce magnifique matériel théâtral qui nous vient des Grecs. Et plus il se rapproche spirituellement de Dieu, plus sa forme d'expression se rapproche du théâtre grec. Il retrouve la formule du chœur, et la renouvelle. Allons-nous avoir une deuxième époque

Racine? toute une œuvre nouvelle? Il paraît en être capable. Mais ses ennemis veillent. Racine ne vit jamais *Athalie* représentée. L'hypocrisie une fois de plus triomphe et il se tait définitivement pendant les neuf dernières années de sa vie. Que s'est-il passé exactement dans cette cabale d'*Athalie*? On aimerait avoir des détails, car il semble que cette nouvelle cabale ait été aussi criminelle que celle de *Phèdre*. Après *Phèdre* et *Britannicus*, c'est *Athalie* que Racine préférait.

V. — Racine, agent secret de Port Royal?

Racine avait été élevé dans le « réseau de résistance » de Port-Royal. Réseau d'autant plus organisé qu'il était persécuté par les Jésuites.

Racine, après la réponse de la lettre aux Imaginaires, quitte le « parti » Port-Royal. Pendant douze ans il est renégat. Arrive *Phèdre*.

Dans sa préface de *Phèdre*, Racine demande à Port-Royal de se réconcilier avec la tragédie.

Survient la cabale. Racine, dégoûté, quitte le théâtre.

Racine et Port-Royal se réconcilient. C'est le retour de l'enfant prodigue.

Le poste d'historiographe du Roi est à prendre.

C'est une occasion unique d'appuyer la nomination à ce poste de Racine, qui peut devenir une « tête de pont » pour la défense de Port-Royal. Racine pendant une vingtaine d'années (de 77 à sa disgrâce) fera, aux côtés du Roi, un lent travail « d'usure » en faveur de son « parti ». Il restera fidèle à Port-Royal, jusqu'à sa mort, puisque dans son testament, il désirera être inhumé au pied de son ancien maître de droit : Hamon. Ce dernier geste est un fameux coup d'audace, contre Louis XIV en faveur de Port-Royal — et cela valut un dernier « mot » de ce même Paris spirituel et si méchant; on s'écria dans les salons : « Il ne s'y serait pas fait enterrer de son vivant! »

Il n'en est pas moins vrai que Racine ne cessa de « travailler » pour Port-Royal. Et il est assez curieux qu'on ait choisi pour écrire

l'histoire du Roi Louis XIV, un homme de Port-Royal!! Sans doute que la valeur du poète emporta la balance.

VI. — Les mystérieux historiographes.

1677 — Racine et Boileau sont donc nommés historiographes du Roi. Ayant du Roi une conception divine, ces « messieurs du sublime » ne doivent pas prendre à la légère cette noble fonction.

Pendant 22 ans Racine travaille avec son « Pylade » de Boileau.

1699 — Racine meurt.

Boileau, seul à présent, poursuit la tâche encore pendant 12 ans.

1711 — Boileau meurt.

Les documents représentent donc plus de 30 années de travail.

Pendant quatre ans, ces documents sont bien gardés. Jusqu'à la mort du Roi, 1715. Louis XIV mort, on pourrait croire qu'on va rendre public cet énorme dossier. N'a-t-on pas attendu 1716 pour présenter publiquement *Athalie*?

Non. Ces documents restent dans l'ombre.

Onze ans encore se passent et un beau jour de 1726, soit 49 ans après la nomination de Racine et de Boileau au poste d'historiographe, tout le dossier brûle, comme par hasard, chez Valincourt. De cet énorme travail, il ne reste que des plans assez fades. Le reste : perdu à jamais. Et pendant 49 ans, on a su garder le secret. On ne peut pas dire que, de ce temps-là, il y avait des « fuites »!

Si leur histoire avait été mauvaise, on n'aurait pas pris tant de précautions.

Dénonçaient-ils quelques abus dans cette histoire?

Ne dit-on pas que certain rapport sur les « Pauvres », que Racine rédigea à la fin de sa vie, fut une des causes de sa disgrâce? Ah! qui retrouvera ce rapport sur les pauvres? Sans doute faisait-il partie du dossier gardé chez Valincourt...

Avec l'âge, avec le vieillissement qui nous détachent de la vie, ces « messieurs du sublime » s'étaient peut-être un peu trop « sublimés » et peut-être s'étaient-ils exprimés avec trop de franchise!...

VII. — Nos intentions pour Bérénice.

A — Racine est notre auteur dramatique le plus musical.
Bérénice est de la musique de chambre.

Bérénice — mezzo soprano
Titus — grand fort ténor
Antiochus — baryton
Paulin — basse
Arsace — ténor ou baryton, plus léger qu'Antiochus
Phénice — alto.

Si l'on entoure *Bérénice* de tout un appareil théâtral et romain, on fait ressortir par contraste le côté oratorio de l'œuvre. Si, au contraire, on présente *Bérénice* comme un oratorio, on s'aperçoit à quel point l'œuvre est rigoureusement dramatique. Un instant nous avons désiré présenter *Bérénice* comme un concert : les femmes étant en grande robe du soir, et les hommes en habit.

Mais cette solution « concert » présente deux inconvénients :

1° Elle a un côté « voulu», et rien, dans Racine, ne doit être « voulu ».

2° Comme les qualités théâtrales de l'œuvre apparaissent, on se dit : pourquoi ne pas représenter l'œuvre comme au théâtre? est-ce parce qu'on veut écarter le problème?

Cela ressemble donc à une dérobade, au profit d'un snobisme voulu.

Donc, il faut présenter dramatiquement l'œuvre, avec le moins d'appareil possible. Ne pas verser dans le théâtre encombré, non plus que dans l'oratorio voulu.

Bérénice et Titus, histoire romaine. Rome est dense et musclé comme Corneille. Où trouver dans l'histoire romaine cette élégance raffinée de Racine? Cette élégance hellénique de Racine? Jouer *Bérénice* en costumes Louis XIV? Est-ce bien de parler un langage aussi pur avec des plumes sur la tête? *Bérénice* invite au dépouillement.

Pourquoi pas à Pompéi? La peinture romaine de Pompéi n'a-t-elle pas une sensibilité racinienne?

C'est ce qui nous a séduits.

C'est donc *autour* de Pompéi que nous avons choisi le lieu de rendez-vous entre Rome et Racine.

Un hexagone rigoureux, recouvert de céramique bistre, sera la plate-forme de l'action. Un paravent à trois côtés, aux rouges pompéiens, arrête l'œil. Chaque côté est percé d'une porte nue : celle de Titus, celle de Bérénice, celle d'Antiochus.

Tout autour de cet espace réduit, le plus grand espace imprécis qui se perd dans les tonalités noir aubergine : écran mis à la disposition de l'imagination du spectateur.

Costumes d'une simplicité extrême, d'une élégance négligée. Pas un meuble. Pas un siège.

Cette manière de voir, qui n'en exclut aucune autre, séduisit notre amie Léonor Fini qui voulut bien prêter son grand et réel talent à la réalisation de ce projet.

Avant-hier, pris de scrupule, j'ouvre le Quillet au mot Titus, et je lis :

> « Succéda en 79 à Vespasien, son règne fut marqué par la terrible éruption du Vésuve en 79, qui ensevelit Herculanum et Pompéi. »

Heureuse coïncidence, n'est-il pas vrai?

B — Travailler simultanément à la métrique d'*Eschyle* (à propos de l'Orestie) et à *Bérénice* est enivrant. D'une part, il est permis de penser que du temps des Grecs : une longue ne valait pas exactement deux brèves, que ce devait être plus subtil que cela, beaucoup moins simpliste.

D'autre part, on s'aperçoit que Racine a utilisé pour la langue française parlée l'équivalent d'une véritable métrique grâce à la manière géniale dont il sait, me faisait récemment remarquer André Obey, éviter l'usage trop fréquent de l'e muet.

Bien sûr il exploite les dochmiaques c'est-à-dire les rythmes libres mais c'est pour serrer de plus près certains vers.

Racine est la grande école de rythmique. C'est surtout par le rythme que le sentiment passe. C'est dans le sens de la métrique qu'il devait noter ses vers pour la Champmeslé.

Nous nous proposons de décomposer plus tard *Phèdre* et *Bérénice*.

A titre d'exemple : après un groupe de vers en dochmiaque, Antiochus dit :

Rome vous vit, / *Madame,* / *arriver* / *avec lui*
choriambe / spondée ou iambe / anapeste / anapeste

Dans l'orient / *désert* / *quel devint* / *mon ennui*
choriambe / spondée ou iambe / anapeste / anapeste

Je demeurai / *longtemps errant dans Césarée*
dochmiaque / iambe iambe iambe iambe

Lieux charmants / *où mon cœur* / *vous avait* / *adorée*
bacchius / anaspets / anapeste / anapeste

etc... etc...

Quand il disait :

« Une fois que j'ai écrit ma pièce, il ne me reste plus qu'à la mettre en vers », n'était-ce pas de cela qu'il s'agissait?

C. — « Au cœur de mon cœur », dit Hamlet à Horatio. Avec Racine nous touchons le cœur du cœur humain.

Bérénice est peut-être son œuvre la plus cristallisée. Sorte de troisième version, de deux autres pièces plus vulgairement dramatiques qu'il n'a pas voulu écrire. Très souvent, nous devons penser deux et trois fois une même pensée, tout en étant constamment pris par un désir d'élévation et de sublimation, avant d'en exprimer l'essence. On entrevoit alors un moyen étonnamment familier, aristocratiquement simple, de révéler l'état du personnage. La sensation est tout autant violente et authentique mais elle est devenue pudeur, mesure, élégance, raffinement, oui c'est ça : aristocratie.

Bérénice, peut-être son œuvre la plus dépouillée.

De l'essence de théâtre, comme on dit de l'essence de rose.

Peut-être arriverons-nous à la jouer convenablement dans cinq ou dix ans...

22 déc. 1954.
Tiens! anniversaire de sa naissance.

II

TEXTE

CONVERSATION SUR JEAN RACINE

par Paul Claudel de l'Académie Française

Paul Claudel. — *Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.*

Arcas. — *C'est vous-même, Seigneur! Quel important besoin...?*

P. Cl. — L'important besoin, c'est l'essai sur Jean Racine que j'ai promis à Jean-Louis Barrault pour ses Cahiers. En ce qui me concerne, j'ai pris à cet effet les dispositions *optimum*, je veux dire que le recueillement d'une clinique qui, jour et nuit, ne me laissait d'autre alternative que la pensée de ce grand homme, m'a permis de l'absorber, si je peux dire, comme sous pression et par tous les pores.

A. — Un peu tard.

P. Cl. — Que voulez-vous dire?

A. — Je veux dire qu'il est mal à vous, qui occupez, si indignement que ce soit, le fauteuil de Jean Racine à l'Académie, d'avoir attendu si longtemps pour lui rendre l'hommage que vous lui deviez.

P. Cl. — Cher Arcas, accusez cette sciatique qui seulement, hélas! hier! m'a permis d'engager avec vous l'entretien souhaité.

A. — Pourquoi moi?

P. Cl. — N'êtes-vous pas le Confident, le Confident par excellence? celui de tous ces princes et de tous ces héros que mon compatriote de l'Ourcq a choisis pour interprètes? Sans compter les conversations que vos hautes fonctions vous ont permis d'en-

gager avec les satellites féminins de tant d'adorables personnalités.

A. — Il est vrai. Sans nous autres que deviendrait tout ce peuple empanaché de l'outre-rampe?

P. Cl. — Que de perte de temps vous évitez! Quelle superbe économie grâce à vous sur l'accessoire! Grâce à vous, en quelques répliques, temps et lieu, on est au fait de la circonstance. Il n'y a plus qu'à déposer tout de suite bec à bec sur l'arène, comme dans les combats de coqs, éperon à l'ergot, les champions impatients de se mesurer.

A. — De se mesurer? dites-vous. Attention! Voilà un mot qui va nous mener loin!

P. Cl. — Quelle injustice, Arcas, Acaste, Paulin, et tutti quanti, de vous reprocher d'être conventionnels parce qu'on est indispensables! quelle bonne idée au contraire de condenser en un seul personnage toute la réplique, comme un reflet évocateur, que chacun de nous au moment voulu a besoin de se procurer hors de lui-même! de me permettre, si je peux dire, de m'habiller de mon écho! Les musiciens le savent bien, pour qui aucun thème n'irait loin sans le contrechant, support ou opposition, qu'il provoque.

A. — Le plus simple en effet, si on veut se faire comprendre, est de s'expliquer.

P. Cl. — *De s'expliquer*, bien sûr! Il n'y a qu'en France où l'on a un tel besoin de s'expliquer! Où une querelle, un combat, ça s'appelle *une explication*. Une explication par les armes.

A. — Votre bien-aimé Shakespeare, ce Shakespeare que vous avez tant admiré autrefois, eh bien oui, tous ces types de Shakespeare... il n'y a pas de confidents dans Shakespeare!

P. Cl. — Mais si! il y en a au moins un.

A. — Lequel?

P. Cl. — Yorick. Vous savez cette tête de mort que le prince Danois ramasse et fait danser au bout de sa pelle.

A. — Vous n'êtes pas sérieux!

P. Cl. — Et vous, vous l'êtes beaucoup trop ! Vous devriez apprécier comme moi ce confrère déterré.

A. — Moi, c'est le crâne de Shakespeare que je voudrais tenir dans mes mains pour lui demander des explications.

P. Cl. — Toujours des explications ! Comprenez donc que Shakespeare, il n'y a pas d'explications ! Ça arrive : *It just happens*. Comprenez qu'une pièce de Double Véesse c'est un spectacle qu'on vous sert à regarder. Ce n'est pas un drame, c'est des événements à la file qu'on vous invite à regarder. Le rideau tombe pour vous avertir que c'est fini.

A. — Racine, même Corneille, c'est différent !

P. Cl. — Bien sûr. Quelque chose a été tiré au clair. On s'est expliqué, comme vous dites. La querelle a été vidée, le débat a été vidé. Le parterre a eu son compte, il est content.

A. — Tandis que *Macbeth* par exemple ! Figurez-vous, quand vous m'avez réveillé, que je dormais, non pas sur le rivage d'Aulis, mais, *cheek by jowl* (comme on dit), dans votre bibliothèque, avec un exemplaire de ce chef-d'œuvre dans les côtes qui me fichait des cauchemars.

P. Cl. — Justement, je voulais vous parler de *Macbeth*. Vous allez comprendre pourquoi tantôt. J'attends avec déférence votre opinion.

A. — C'est l'auteur lui-même qui vous la donne à la fin de son élucubration : *Un conte dit par un idiot, plein de vacarme et de furie, ne signifiant... rien !*

P. Cl. — La définition ne serait pas mauvaise pour beaucoup de chefs-d'œuvre du théâtre élisabéthain. Mais comprenez, cher monsieur Arcas, qu'on ne se débarrasse pas comme ça du grand Will.

A. — Défendez-vous Macbeth ?

P. Cl. — Ce que j'admire surtout dans ce magnifique drame, c'est son unité.

A. — Vous en avez de bonnes !

P. Cl. — Il y a d'autres unités que celles qui sautent aux yeux.

A. — Elles vous sautent à quoi, les vôtres?

P. Cl. — Vous vous rappelez, au moment le plus noir de ce drame infernal, pendant que Macbeth, poussé par sa femme, est en train d'assassiner l'aimable roi d'Écosse, il règne une atmosphère lourde, épaisse, comme celle de la seconde qui précède les tremblements de terre. L'atmosphère! voilà le mot que je cherchais! L'unité d'atmosphère! une atmosphère sinistre, écrasante, qui ne se lève pas un moment d'un bout à l'autre du guignol dont nous parlons. Où en étais-je?

A. — Vous en étiez au moment de l'égorgillement de l'aimable roi d'Écosse.

P. Cl. — En ce moment, minuit! des coups énormes, formidables, se font entendre sur la porte du château. La même chose, vous vous rappelez? inexplicable, qui m'est arrivée autrefois dans une vieille demeure d'Avignon.

A. — Pan, pan et pan! Il y a un effet du même genre dans Eschyle quand Oreste demande entrée dans le palais où l'attend Madame sa mère.

P. Cl. — Oserai-je vous dire que c'est autour de ces coups de bélier — ceux que Victor Hugo entendait presque chaque nuit dans sa maison hantée de Guernesey — que s'est construit tout le drame dans la pensée de Shakespeare?

A. — Il me faut tout entendre! Vous abusez de ma patience professionnelle!

P. Cl. — J'imagine très bien Shakespeare réveillé de cette manière dans quelque auberge mélancolique du Northumberland. Il n'est pas sûr d'ailleurs entre nous que notre homme ait eu toujours la conscience tellement en repos. Racine lui-même...

A. — Qu'entends-je?

P. Cl. — J'ai lu qu'il y a un moment où la gendarmerie nationale n'a pas dédaigné d'abaisser sur lui un regard pensif.

A. — *Oubliez-le, Seigneur, et qu'à tout l'avenir*
Un silence éternel cache ce souvenir!

P. Cl. — Avec quel art le poète terrifié a su mettre dans Macbeth en valeur cette brutale intervention du destin! Vous vous rappelez le dialogue du portier ivre avec l'épouvantable inconnu qui frappe de l'autre côté à coup de bûche! Et pendant ce temps dans la nuit le sang chaud du monarque égorgé, filtrant goutte à goutte à travers le parquet, tombe sur le nez de la brave sentinelle qui roupille au-dessous. Et au dernier acte, quand Lady Macbeth, une chandelle à la main, erre, dormante, à l'intérieur de son crime inextricable, ce n'est pas l'acte lui-même, ce sont ces coups affreux, fatidiques, qu'elle se remémore. *Au lit! au lit! On frappe à la porte! Come, come, come, come, come, come! donne-moi la main, Macbeth! Ce qui est fait est fait! Au lit! Au lit!*

A. — Et vous dites que ce sont ces coups à plein cœur dans cette caisse résonnante qu'est l'imagination d'un poète, qui ont convoqué tous les éléments du drame et le tiennent encore aujourd'hui dans leur ténébreuse vibration suspendu?

P. Cl. — Je le dis! et alors que valent vos critiques? D'un bout à l'autre de la pièce nous sommes dans l'atmosphère du rêve. Or dans les rêves la conscience morale est paralysée, la résistance abolie, les événements se suivent plutôt qu'ils ne s'enchaînent avec une facilité qui n'a rien à voir avec la vraisemblance. Somnambulique. Vous vous rappelez ce poignard qui flotte aux yeux hallucinés du thane de Cawdor et puis, plutôt que saisi, c'est lui qui se saisit de cette main criminelle. Et alors de lui-même le remords est devenu de la peur, une panique, génératrice sous le coup de l'accélération onirique, de nouveaux forfaits, qui peu à peu dévore à son profit la réalité. L'arrière-monde ne se fait pas prier pour vomir son personnel de démons et de fantômes. Lady Macbeth, c'est l'âme humaine, privée de cette lumière sacrée qui illumine tout homme venant au monde et à laquelle supplée mal ce lumignon fumeux qui tremble dans sa main, la nuit s'est faite! Elle a perdu ses repères, elle ne sait plus où elle est.

A. — Il s'agit de primitifs, mais dans Racine, souvent l'atmos-

phère, comme vous dites, n'est pas si différente que vous croyez, tout en étant par d'autres moyens convaincante. Souvenez-vous de la fin d'Andromaque. Celle de Britannicus, celle de Bajazet, celle de Phèdre. Il y a ce couple alexandrin qui peut sonner comme un glas, comme une inscription de la fatalité.

P. Cl. — Préférez-le préférez-le tant que vous voudrez, votre couple alexandrin! Il y a des gens qui préfèrent à tous les falbalas la ligne haricot. Nous traiterons de ce sujet tout à l'heure. Vous gémissez, monsieur?

A. — Ahem! J'essayais de me débarrasser de cette fumigation d'images et de métaphores dont mon voisin de bibliothèque m'empoisonnait! Une à chaque ligne qui se tarabiscote!

P. Cl. — L'atmosphère, monsieur! l'atmosphère!

A. — Et moi, je dis : Vive la ligne haricot!

P. Cl. — Jean Racine ne cause pas plus haricot que Shakespeare, et tant plus j'aime l'un, tant plus je préfère l'autre. L'atmosphère! C'est comme ce tourbillon d'oiseaux noirs qui enveloppe le château maudit.

A. — Là j'ai noté une image qui n'est pas mal.

P. Cl. — *The cloistered flight! Le vol cloîtré!* Il compare les tours, détours et retours des chauves-souris à la circulation des moines prisonniers de la règle. Ça va loin quelquefois, une métaphore! Ah! ce sacré vieux Will, comme je l'aime! Vous pas?

A. — C'est de Racine que vous vouliez me parler.

P. Cl. — Je n'ai fait que ça! Nous pourrions nous arrêter ici et vous auriez le portrait de pied en cap du vénéré auteur de vos jours, en négatif.

A. — Serrons!

P. Cl. — Serrons, je le veux! Et pour commencer je vous demande ce que vous pensez des découvertes nucléaires dont on parle tant aujourd'hui. Oui! oui! ne perdons pas de temps! répondez-moi!

A. — Justement dans l'étroite cellule rectangulaire où vous

ne me dérangez pas souvent, mon voisin de rayon à droite était *Macbeth* et mon voisin de gauche un bouquin sur la Conquête atomique.

P. Cl. — N'est-ce pas un spectacle étonnant? et bien de nature à confirmer ce que j'ai toujours cru, que le présent n'est pas tellement fonction du passé qu'il n'est aspiré par l'avenir. Pendant des dizaines d'années, on voit tout un peuple de savants, les plus grands esprits de l'univers entier, acharnés à la découverte, pas de l'atome, de l'imperceptible atome, mais du noyau, comme ils disent, de cet atome.

A. — Pas seulement la découverte, mais la rupture.

P. Cl. — Une rupture qui non seulement leur donnerait la clef de l'univers, mais la leur mettrait en mains pour s'en servir.

A. — Grand bien leur fasse!

P. Cl. — Et l'homme, je dis la femme aussi bien que l'homme, où c'est que Dieu l'a fourré, son atome, et le noyau de cet atome, quelque chose qui est comme la clef et le ressort de cet être singulier?

A. — Dieu le sait qui est amour.

P. Cl. — Et alors, si Dieu est amour, l'homme qui est l'image de Dieu, il est quoi?

A. — Je vous vois venir!

P. Cl. — Ce diamant essentiel, cette source de vie, ce moteur sacré du personnage immortel bon gré mal gré que nous constituons, ce principe de tout effort, de toute société, l'amour, comment expliquez-vous que les poètes s'en soient si peu occupés?

A. — O reproche inattendu! Ils ne s'en sont occupés que par trop.

P. Cl. — Disons ceux d'autrefois. Bien sûr il y a Hélène et Briséis qui sont responsables d'Homère, il y a Cléopâtre, il y a Dante, il y a le quatrième livre de l'Enéide. En attendant cet océan de limonade aujourd'hui, romans et vers, dont la seule pensée me fait mal au cœur.

A. — Moi, j'y nage et j'y surnage. Et pour ce qui est de Cléopâtre...

P. Cl. — Arrêtez, on n'entend que vous! c'est de l'atome que nous parlions.

A. — Je demande pardon à monsieur. Je ne suis que le souffleur de monsieur.

P. Cl. — Toute cette meute de savants dont vous me parliez, découplés à la conquête de ce morceau de sucre invisible, est-ce qu'ils se sont laissé arrêter par tout cet embrouillamini d'électrons, de positons, je ne sais quoi, ce que vous voudrez, dont le mystère central s'entourait? ils en voulaient au noyau, c'est au noyau qu'ils en voulaient! C'est le besoin de ceci générateur de tout, de cette condensation jusqu'ici la matière de l'énergie divine, c'est le besoin de ce qu'à défaut de tout mot profane nous appellerons ÇA, ÇA en lettres capitales qui les dévorait, qui ne leur laissait pas de repos, et qui tirait d'eux d'immenses réserves et ressources de sciences, de patience, d'expérience, de courage, de force et de génie!

A. — J'en demande pardon à monsieur, mais il me semble que je commence à comprendre monsieur.

P. Cl. — Il n'était que temps.

A. — C'est cette espèce de noyau du cœur humain, de l'être humain qui a fasciné Jean Racine et allumé en lui cette curiosité dévorante, oui, la même, cette passion d'intelligence, d'une intelligence dans les délices d'où toute son œuvre est sortie.

P. Cl. — Il ne fallait pas moins.

A. — Toute son œuvre n'est qu'une série d'expériences sur le cœur humain. Toutes les attaques possibles sur le noyau! De quel art combinées! D'expériences cruelles! aussi cruelles qu'on le pourra! Jusqu'au bout! Jusqu'à la gauche! que ça crie! que l'âme crie! que la chair crie! De quel œil avide et plein de larmes on le devine qui regarde ça!

P. Cl. — *L'essieu crie et se rompt.*

A. — Il se rompt, et en se rompant il dégage de l'énergie, de quoi suffire à une tragédie en cinq actes et en vers.

P. Cl. — Vous voyez la différence avec notre homme de tout à l'heure. Shakespeare, c'est un spectacle qui se déroule, une histoire qu'on nous raconte. Nous ne sortons pas du fait, à nous de l'interpréter comme nous voudrons, du domaine du fait, j'allais dire du fait divers. Racine, c'est le domaine des causes, une présentation logique à l'intelligence.

A. — Il y a *situation.*

P. Cl. — Précisément : situation. Une convergence de propositions amenées des régions les plus diverses et les plus étendues de l'horizon et qui s'affrontent dans le cœur d'un homme et d'une femme.

A. — Titus aime Bérénice qui l'aime aussi, mais Rome est là qui ne veut pas. Une volonté divine essaye d'arracher Iphigénie aux bras de son père, de sa mère, et de son amant. Junie dans *Britannicus*...

P. Cl. — Oui, Junie dans *Britannicus*, j'appelle ça une trouvaille. Cette Junie que Néron caché emploie pour ses délices à tordre le cœur de son amant. Où c'est dans votre Shakespeare qu'il y a une situation pareille?

A. — A vrai dire dans tout Shakespeare il n'y a pas un beau rôle de femme.

P. Cl. — Britannicus! Toute la pièce est admirable. Dans *Macbeth* il y a ces deux olibrius écossais, le guerrier et sa femelle, sortis on ne sait d'où, qui passent de la vertu au crime sans aucune espèce d'objection ni de transition. Chez nous la métamorphose de Néron, cette progression du mal dans une âme pervertie, nous sont exposées avec une lucidité et une puissance digne de Tacite.

A. — De plus Racine bénéficie de ce profond arrière-plan historique.

P. Cl. — Et comme il sait s'en servir! Avec quelle noblesse, quelle grandeur, quelle sobriété! Vous vous rappelez dans *Bérénice* ces quelques vers qui suffisent à évoquer Jérusalem en flammes et la majesté impériale d'un triomphe dans la capitale de l'univers.

A. — Que dire de ce monument à l'acte quatre qui est l'apostrophe d'Agrippine à Néron? C'est Romain comme les thermes de Caracalla, c'est comme ces chefs-d'œuvre de l'architecture qui rendent tout un paysage intelligible, toute une époque d'un seul coup intelligible!

P. Cl. — Deux pages et demie — et tant pis pour Néron qui sous ce tonnage et ce tonnerre a à tenir la contenance qu'il peut ! et pas une ligne de trop ! pas une, indispensable, qui ne soit indispensable à l'action! Il ne s'agit pas d'atmosphère! il s'agit de nécessité organique!

A. — Comme dans un être vivant. C'est autre chose que la fatalité des anciens qui nous donnait simplement une attitude humaine à considérer du point de vue divers, pour ainsi dire en ronde bosse, Ajax, Philoctète. Ici il s'agit d'un débat où le spectateur lui-même est engagé. Il a des intérêts des deux côtés.

P. Cl. — De la scène la discussion s'introduit en nous entre l'intelligence et le cœur, entre *Animus* et *Anima* dans le plus sévère des corps à corps. Il ne s'agit pas de plaisanter ! Il s'agit d'un combat, dans une sévère économie de moyens, où chaque coup est calculé.

A. — Il s'agit de la pièce. Il s'agit de l'acte quatre qui a à rouler rond, à rouler juste, entre le trois et cinq.

P. Cl. — Ne m'interrompez pas! Où chaque coup est calculé, où chaque coup est mesuré...

A. — Enfin! enfin! *Mesuré!* voilà le mot que je sollicitais! de vous! *Se mesurer*, dit-on magnifiquement en français. Les acteurs se mesurent l'un avec l'autre. Avec la toise et le radar. Ils prennent conscience par l'opposition de leur propre mesure personnelle.

P. Cl. — De là cet emploi de l'alexandrin.

A. — Que vous avez si vertement critiqué autrefois pour l'usage dramatique.

P. Cl. — Niez l'ennui insoutenable, niez la monotonie de ces homophonies et de ces alternances que je compare, si douloureuses pour l'œil et pour l'attention à celle des vides et des pleins dans une palissade interminable.

A. — Et cependant vous l'admettez chez Racine!

P. Cl. — Je ne l'admets pas seulement, j'y applaudis! Des deux mains! C'était l'engin adéquat dont il avait besoin. Nous parlions de mesure tout à l'heure. Qu'est autre chose le couple alexandrin que la pensée qui à chaque pas se mesure et se compare à elle-même? Qui reprend, dans un avancement dont le *tempo* est un élément de beauté, équilibre comme d'un pied sur l'autre, et se procure d'elle-même à elle-même une conscience enrichie?

A. — *Ariane ma sœur de quel amour blessée*

P. Cl. — *Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!*

A. — Sentez-vous la beauté, au cœur comme aux oreilles, de cet e muet comme une vibration de l'âme qui prolonge le son?

P. Cl. — *... et la terre humectée*

A. — *But à regret le sang des enfants d'Erechthée*

P. Cl. — Comme ça vous imprègne! comme ça s'infiltre! On se sent soi-même une terre que le sang pénètre! *A regret*, mon petit vieux, vous sentez? Le retardement! Pas besoin d'une image rouge, *sang* suffit. C'est *imprégnation* qui est la sensation essentielle. Voilà la poésie d'un homme de théâtre!

A. — Je vous entends et je suis mieux placé que personne pour comprendre en poésie au théâtre comme dans les opérations chimiques l'importance de la mesure... des quantités presque infinitésimales... Cette balance exquise sur laquelle se pèsent les sentiments.

P. Cl. — Il y a deux vers dans Andromaque :

Epire, c'est assez qu'Hermione rendue
Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.

Graphiquement, psychologiquement, théâtralement, cette parenthèse entre *perde* et *de vue* est un coup de génie. Mettez ça dans votre pipe, comme on dit en anglais, et fumez-le!

A. — Si nous nous donnons la peine de recenser les coups de génie, ces inspirations du ciel, ces traits fulgurants qui catalysent toute une situation...

P. Cl. — Par exemple ce *Qui te l'a dit?* d'Hermione. Ou ce silence de Titus interdit et comme paralysé en présence de Bérénice...

A. — Nous n'en finirions pas. Plutôt le poète lui-même demande que nous nous cherchions des armes contre lui. Que ferait-il d'une admiration aveugle?

P. Cl. — Je reviens donc à cette impression de monotonie. Tout de même il y a ce public dans la salle qui a besoin de temps en temps d'un coup de rouge, d'un coup de dent, d'un coup de fouet, à qui ne suffit pas cet

Hippolyte étendu sans forme et sans couleur.

Lui, il a besoin de couleur, le salaud! il a besoin d'un condiment, d'un révulsif. Faute de quoi, à travers le ronron, aussi sublime que vous voudrez, il n'y a plus qu'une complaisance hébétée qui vous conduit au sommeil, un mauvais sommeil, bien sûr, gêné, coupable!

A. — Et sur la scène, vous croyez que c'est facile de faire bonne mine, pendant que le préposé principal vous décharge en pleine poitrine des tirades de cinquante vers?

P. Cl. — Et qu'il lui faut prendre l'air intéressé, sympathique, intelligent...

A. — Intelligent aussi?

P. Cl. — Pourquoi pas?

A. — C'est comme le cheval de Mac Mahon autrefois dans les images dédiées à la gloire de cet homme de guerre. Les mauvais esprits disaient : Regardez le cheval comme il a l'air intelligent.

P. Cl. — Nous reviendrons sur ce sujet tantôt.

A. — A propos d'Hippolyte je suppose?

P. Cl. — Vous verrez. Je suis encore plein de choses à vous dire sur le vers racinien et sur ses sortilèges. Sortilèges, il n'y a pas d'autre mot. Il ne s'agit pas de faire du bruit.

A. — Le bruit a cet avantage qu'il empêche qu'on s'aperçoive des fausses notes.

P. Cl. — Que dites-vous du vers de Racine?

A. — Frapper, séduire. Il frappe et il séduit.

P. Cl. — Frapper, c'est cela. Comme on dit : *frapper le champagne, frapper une monnaie, une pensée bien frappée.* Comme l'éclair jailli des deux pôles affrontés qui foudroie la rétine photographique. Quelque chose que j'appellerai la détonation de l'évidence.

A. — Le nombre et la rime y sont pour quelque chose.

P. Cl. — Oui, c'est beau, ce langage de la nécessité.

A. — *Vous êtes empereur, Titus, et vous pleurez!*

P. Cl. — *Ma gloire, mon amour, ma sûreté, ma vie!*

A. — *Ah! je l'ai trop aimé pour ne point le haïr!*

P. Cl. — Passons! L'intelligence n'est rien sans la délectation. Le délice de Racine c'est cet accord intime de la pensée et du sentiment qui multiplient l'un par l'autre leur frisson jusqu'à l'extase.

A. — « Au reproche du chèvrefeuille, la rose a répondu qu'elle attendait de lui le mot juste. »

P. Cl. — Quoi de plus doux que l'intelligence qui est la pénétration à livre ouvert de la sultane fermée?

A. — *Lingua amoris Scaeteris barbare.*

P. Cl. — Il y a quelque chose d'animal dans le cœur humain qui est sensible à l'intonation, l'intonation qu'il fallait.

A. — *Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime!*

P. Cl. — *Généreuse Monime!*

A. — Je ne suis plus qu'oreilles maintenant, grâce à l'imprimerie, à ce langage secret.

P. Cl. — Écoutez bien! Si vous donnez une rose rouge à une dame, c'est au préjudice de cette rose blanche que vous ne lui donnez pas.

A. — Sans parler de toutes les autres fleurs.

P. Cl. — De même en poésie, si vous êtes précis, dessiné, violent, brutal, c'est tout un parterre qui ne demandait qu'à s'épanouir sous votre conjuration que vous fauchez d'un seul coup.

A. — De la fleur faudra-t-il ne conserver que le parfum?

P. Cl. — Disons l'essence. Le profond parfum de la parole qui nous pénètre tout entier, c'est le sens.

A. — Pourtant la femme, qui a les clefs de l'avenir, elle est cette porte de l'inconnu sur lequel est inscrit le mot : Mystère.

P. Cl. — Il y a moyen de s'entendre avec le mystère.

A. — A demi-mot.

P. Cl. — Sans être bouddhiste on peut admettre qu'il y a dans tout amour un élément de reconnaissance. C'est ce qu'indique le langage vulgaire quand on dit de deux amants qu'ils ont été faits l'un pour l'autre.

A. — Ce mot, dit la jeune fille, qui m'a touché, je l'attendais, thésaurisé qu'il était depuis longtemps au fond de mon cœur.

P. Cl. — Tout le secret du langage de Racine est là. La raison y règne. Rien n'y manque de ce qu'on appelle l'art de persuader. Mais en dessous et avec il y a autre chose.

A. — Per-su-a-der! Quel beau mot! J'en savoure la suavité.

P. Cl. — *Persuader*. C'est l'art d'éveiller dans les cœurs une complaisance secrète. Un œil étonné se lève sur nous qui nous comprend et nous reconnaît. « Oui, je vous entends! » dit-elle. « Je me souviens » dit-elle.

A. — Vous vous rappelez ce vers délicieux de Shakespeare dans *Les deux Gentilhommes de Vérone*

Didn't I dance with you once in Brabant?

P. Cl. — La raison règne dans Racine, mais ne faisant qu'une avec elle, sans image, sans aucune référence cruelle à une réalité

profane, il y a cette entente obscure, cet art magique, ce langage enchanteur et ce concert enchanté entre les âmes, cette grâce, comme on dit...

A. — L'enchantement vient surtout de l'accord avec la vérité et la justesse.

P. Cl. — Qui n'est nullement étrangère à ce soupir fameux d'Antiochus.

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants...

A. — Vous parlez à un homme dont toute la raison d'être a été d'écouter Racine, la voix de Racine pour y réagir, le mouvement de sa pensée dans le vers, l'allure, les allures qu'elle a, ce tressaillement de couleuvre, le temps de disparaître...

P. Cl. — Ce qu'on peut appeler le coup d'archet.

A. — Toute la longueur de l'archet!

P. Cl. — *Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser!*

A. — C'est l'allongement racinien, l'âme de toute sa longueur qui se tend, qui s'allonge en profitant de toutes ses articulations depuis l'épaule jusqu'à la triple phalange des doigts, et au point étincelant des ongles.

P. Cl. — De là — vous parlez d'articulations — ces magnifiques polysyllabes dont le maître fait un emploi si savant et si heureux.

A. — Comme si on vous dé-ra-ci-nait le souffle!

P. Cl. — *Achille furieux*
Epouvantait l'armée et partageait les dieux.

A. — *Ah! Seigneur, épargnez la triste I-phi-gé-nie!*

P. Cl. — *Et moi qui l'amenai tri-om-phante, adorée!*
Je m'en retournerai seule et désespérée!

A. — *Mais enfin, succombant à ma mélancolie...*

P. Cl. — *Je ne respire pas dans cette incertitude.*

A. — *Par quels embrassements vient-il de m'arrêter?*

P. Cl. — Et-cœtera! Voilà les vers d'un homme de théâtre

qui d'un seul trait et sans que l'archet quitte la corde, ni le crayon le papier, modèle, dessine toute une attitude.

A. — Ah! quelle joie pour un acteur de s'entendre qui va jusqu'au bout de ses pos-si-bi-li-tés!

P. Cl. — Mais maintenant il va être temps que je vous explique pourquoi nous nous sommes tellement attardés à *Macbeth.* C'est *Phèdre* par quoi nous allons conclure cet entretien.

A. — De Dunsinane à Trézène, cela fait un bout de chemin.

P. Cl. — C'est la même atmosphère. Rappelez-vous!

Arrachons-nous d'un lieu funeste et profané
Où la vertu respire un air empoisonné.

A. — Encore l'atmosphère! *Phèdre* est une atmosphère à elle toute seule.

P. Cl. — Ne vous fâchez pas.

A. — Autant Racine est au-dessus de tout ce que vous pouvez lui comparer au monde, autant Phèdre est au-dessus de Racine. C'est un de ces moments où un écrivain, le pauvre imbécile! il apprend ce que c'est que d'être un homme de génie!

P. Cl. — D'accord.

A. (déclamant). — *Salamine témoin des pleurs de Péribée!*

P. Cl. — Je pourrai vous donner la réplique jusqu'à demain.

A. — *Ariane aux rochers contant ses injustices!*

P. Cl. — On dit même

Qu'avec Pirithoüs aux Enfers descendu
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres,
Et s'est montré vivant aux infernales ombres.

A. — Vous croyez que Racine est descendu aux enfers? Ça a dû lui roussir la perruque!

P. Cl. — Pas l'enfer de *Macbeth* bien sûr! Pas cet enfer de l'Edda qu'Ibsen a réchauffé, recongelé, pour nous dans cette pièce, vous savez, *Le Petit Eyolf*, mais le vrai, l'ancien, « celui dont le Fils de l'Homme a ouvert les portes ». Il n'y a que l'Enfer, le vrai, dont on peut ramener une pièce comme *Phèdre.*

A. — Aucun doute à ce sujet. Phèdre est une chrétienne aussi chrétienne que vous et moi.

P. Cl. — Hippolyte aussi est chrétien. Dans Homère il y a une situation analogue. Un certain Phénix qui, lui, ne se fait aucun scrupule de cocufier son papa. Mais pour Phèdre le crime n'est pas un seuil qu'on franchit sans s'en apercevoir. Quel spectacle que celui de cette damnée innocente en proie aux fatalités antiques! Les issues sont bien gardées, Vénus du côté cour et Neptune du côté jardin. Et tout à l'heure c'est le Monstre lui-même, Léviathan, celui de Job, celui de l'Apocalypse qui va déferler dans un ouragan de tentacules sur un promontoire assombri par le passé.

A. — Voulez-vous me permettre une parenthèse?

P. Cl. — Allez-y.

A. — Pendant que vous parliez je feuilletais mon petit livre jaune. Vous vous rappelez ce que vous me disiez tantôt de ce fameux noyau et des épreuves que Racine, l'œil ardent, se plaît à lui infliger avec une passion scientifique. Écoutez maintenant! C'est Aricie qui parle :

Phèdre en vain s'honorait des soupirs de Thésée.
Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné...

qu'en dites-vous?

P. Cl. — Je dis qu'on a bien tort de prétendre que dans Phèdre il n'y a qu'un personnage qui est Phèdre, la passion de Phèdre, et que tous les autres ne sont que des *utilités*, comme on dit. Jean-Louis Barrault a réentoilé ce chef-d'œuvre, comme on a fait de certains Rembrandt, et, grâce à l'importance qu'il a restituée

au rôle d'Œnone, le premier acte a été pour moi une des grandes révélations de ma vie artistique. Et de même Hippolyte, sous le voile païen, j'y vois un martyr de la pureté, comme une de ces hautes figures du martyrologe avec qui je faisais connaissance autrefois dans la *Vie des Saints* d'Alban Butler. Qu'elle est touchante, cette idylle avec l'autre sacrifiée, Aricie, dans un Élysée prosodique digne de Virgile et de Dante. Un père cruel est revenu à la rencontre de son fils de l'Enfer dont il ramène avec lui les épouvantes. Mais les Saints n'ont pas peur du diable. Hippolyte pique au monstre, il lui fait dans le flanc une large blessure. Et quand Hippolyte meurt, laissant son sang à la Pallantide pour rançon d'un royaume usurpé, les ténèbres de la fatalité antique contre laquelle la misérable Phèdre a élevé sa protestation s'éclairent d'un rayon libérateur.

A. — Que je suis heureux de vous voir intéressé à Hippolyte, à qui Racine, par un étrange caprice, a réservé, comme à plusieurs autres jeunes hommes, le rôle difficile de résistant à une amante enflammée.

P. Cl. — J'ai réfléchi à cette scène maîtresse de l'Acte II où Phèdre fait sa déclaration et il me semble qu'il y aurait moyen de l'aménager autrement.

A. — *Pour en développer l'embarras incertain?*

P. Cl. — Il y a un vers de la scène VI quand Hippolyte s'ouvre à Théramène qui a été pour moi un trait de lumière.

A. — Quel?

P. Cl. — *Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.* Vous comprenez? C'est gênant pour nous aussi à regarder, ce vertueux Joseph, qu'une Putiphar brûlante de tous les feux de la luxure refoule, accule, contre le mur. Si l'on imaginait plutôt une espèce de connivence, une attraction involontaire...

A. — Contre le mur? Ou plutôt contre la statue de Vénus qui doit être là, indispensable.

P. Cl. — Je dis, si on faisait le contraire? Si c'était Phèdre

qui reculait, et si c'était Hippolyte, comme fasciné et ne sachant ce qu'il fait, insensiblement, lentement, lentement, qui pas à pas vers elle...

A. — Et tout à coup il s'aperçoit de cet attrait affreux auquel il est en train de succomber...

P. Cl. — Et alors la tigresse se jette sur lui...

A. — ... Pour lui arracher son épée...

P. Cl. — Je veux bien... pour lui arracher son épée...

A. — Opération peu commode! Ces glaives de théâtre, quels outils! Tel le fer qui, il n'y a pas si longtemps, adornait le flanc des défenseurs de l'ordre sur nos boulevards.

P. Cl. — En réalité l'épée n'est qu'un prétexte. C'est le contact, c'est l'étreinte, la folle! qu'elle veut se procurer, ne fût-ce qu'une seconde. Corps à corps! Le plus étroit des corps à corps! L'épée n'est qu'un prétexte. Nous touchons au point essentiel du drame. Au point essentiel de tout le théâtre de Racine. Ce corps à corps des amants ne fût-ce qu'une seconde dans l'impossibilité. Que dites-vous de mon idée?

A. — C'est à essayer, pourquoi pas?

P. Cl. — Le drame humain, vous le sentez comme moi, n'est pas complet, tant qu'un élément surhumain ne vient pas s'y mêler. L'Iliade, la tragédie grecque, doivent leur grandeur à cette intervention dans notre mêlée des forces surnaturelles. Elles ne sont pas absentes de *Macbeth;* je dis celles du mal. Et, non plus, je dis celles du mal, de *Phèdre*. Vénus et Neptune, présents, tels que je les vois, sous leur statufication archaïque d'un bout à l'autre des Cinq Actes, valent bien Hécate et ses sorcières. Mais ce qui rend le drame poignant, parce qu'il n'est pas seulement celui de Phèdre, mais celui de Racine, est la question qu'il pose à la conscience de tout inspiré, victime à la fois et complice d'une puissance inconnue, ambivalente et suspecte. A l'origine même de la tragédie, sur le seuil même de cette porte redoutable d'où tant de chefs-d'œuvre allaient sortir, le vieil Eschyle dresse la figure

grandiose de la prophétesse troyenne, accusatrice de cet Apollon qui l'a séduit :

Apollon! Apollon! Dieu de la porte! mon Apollon de mort! Apôlesas! tu m'as perdue! Que gardé-je ces ornements de moquerie, le sceptre et les bandelettes prophétiques à mon cou? Allez et soyez maudits! voilà ma gratitude pour vous! Don de mort, à ma place va-t'en faire une autre bien riche!

Que de fois n'ai-je pas pensé à ces vers effrayants en regardant l'image de ma pauvre sœur Camille décédée après trente ans de captivité à l'hôpital psychiatrique de Montfavet! Associée à celle de bien d'autres douloureux, Poe, Baudelaire, Nerval, et combien encore! Phèdre de même, c'est en vain qu'elle demandera à rien d'humain dans un corps à corps impuissant la guérison de la plaie originelle. Aux dernières lignes de la tragédie se tourne vers nous un visage que pétrifie la même horreur qui tout à l'heure pâlissait le visage de Cassandre, celui de la Gorgone que ma sœur à la fin de sa vie consciente aussi a vu se réfléchir dans le bouclier de Persée. C'est le dénouement de *Phèdre*. Vous connaissez ces vers inouïs que je ne puis lire sans un frisson où du fond de l'enfer la créature élève un appel désespéré à ce Père au ciel de qui elle est descendue. Il était juste, il était naturel qu'après les avoir tracés la plume se rompît comme d'elle-même dans une main sublime.

(7 *octobre* 1954.) PAUL CLAUDEL.

Les idées chez moi mûrissent lentement. C'est seulement en préparant la lecture du présent dialogue, que je me suis demandé la raison de cette suggestion assez inattendue d'une analogie entre Phèdre et Cassandre. Et, plus inattendu encore, de ce goût de Racine pour ce thème d'une femme amoureuse passionnée d'un homme qui ne l'aime pas. Trait de lumière! Depuis ma conversion, depuis que m'est tombé sous les yeux le chapitre VIII des Proverbes (Epître de l'Immaculée Conception), je n'ai cessé de voir dans la femme une image (ou une caricature) de la Sagesse divine. Mais la Sagesse divine repoussée par les hommes (évangile des Noces), n'est-ce pas Cassandre qui n'obtient la foi de personne, n'est-ce pas Phèdre, et toutes les femmes avec elle, qui n'obtiennent de l'homme qu'un contact précaire et fugitif?

III

CHRISTOPHER FRY
DRAMATURGE DE L'AUBE

par Morvan Lebesque

> « *Il existe un angle expérimental où l'ombre est distillée en lumière : ici ou au-delà, dans le temps ou hors du temps ; c'est alors que notre destin tragique trouve sa pente naturelle et va droit au but que la Création lui a assigné. Le théâtre concourt à cette expérience et l'aboutit. Il nous rappelle en effet que, tout gémissant que nous soyons, nous nous mouvons dans une figure de danse, traçant ainsi l'arabesque de notre propre mystère.* »

L'honneur et la joie de présenter pour la première fois au public français une pièce de Christopher Fry effacent notre étonnement chagrin : cet auteur, applaudi dans une dizaine de pays d'Europe et d'Amérique, était encore chez nous un inconnu. Chez nous, c'est-à-dire dans la patrie de Giraudoux qui fut si évidemment, avec T. S. Eliot, un de ses maîtres.

Comme Giraudoux — mais avec tout le bagage romanesque en moins — Christopher Fry a écrit assez tardivement pour le théâtre. Né à Bristol en 1907, c'est seulement en 1946 qu'il publia sa première pièce importante, *The Firstborn*; il avait donc près

de quarante ans mais le théâtre avait toujours été pour lui l'aboutissement rêvé d'un inlassable apprentissage. Cet apprentissage commença en 1927, à l'époque où le jeune instituteur et directeur d'études Christopher Fry s'exerça pour la première fois sur une scène en province, à Bath. Comme auteur? Non : comme acteur. L'essai ne fut pas concluant et Fry retourna à sa chaire et à son tableau noir. Pas pour longtemps, il est vrai. De 1934 à 1936, on le retrouve directeur de la troupe de *Welles Repertory Players*, de Tunbridge. Il compose les « lyrics » et la partition d'une opérette : *She shall have Music*. L'année suivante, il se marie et écrit sa première pièce en vers : *Le Siège*. En 1939, il signe trois autres pièces, *The boy with a cart*, *Thursday's child* et *The Tower*. Insensiblement, le voilà passé du stade amateur au stade professionnel Première étape d'une carrière que Fry commentera lui-même dans une lettre admirable et charmante, lettre qui, par une heureuse coïncidence, sera reproduite en préface de l'édition anglaise du *Songe des Prisonniers*.

André Obey nous a conté comment un soir Jacques Copeau l'entraîna au Vieux-Colombier et se promena avec lui sur le plateau apparemment désert et cependant peuplé de subtiles et profondes présences. « Il faut comprendre ça, lui disait-il, ça a un volume. » — « Je crois que j'ai compris! » répondit Obey. Alors, Copeau : « Pendant dix ans il ne faudra pas écrire de pièces... » Pareillement, dans sa *Lettre à Robert Gittings*, Christopher Fry évoque ce qu'on ne peut appeler autrement qu'une réticence confiante à l'égard du théâtre, l'hésitation joyeuse d'un Œdipe devant un Sphynx qui ne le dévorera pas. Cet été-là — ce devait être en 1931 ou 1932 — Christopher Fry eut brusquement la vision du combat qu'il allait mener et de la victoire qui lui était promise. Son ami Gittings — un de ces êtres d'intuition qui accouchent les grands hommes — l'avait enfermé dans un presbytère vide, à la campagne, « avec une machine à écrire et un tonnelet de bière ». Fry y passa deux mois pendant lesquels, selon sa propre expression, il ne

cessa d'imaginer toutes les pièces qu'il n'osait pas encore écrire, persuadé au surplus qu'il ne l'oserait avant longtemps. Et c'était vrai : pendant cinq ans encore, il ne toucha ni à la machine ni au papier. Mais l'espoir était là — l'espoir que « les mots allaient venir ». Et les mots vinrent. Et ils réalisèrent toutes les propositions patientes de l'esprit et du cœur. Il faut que le corps et l'âme soient habités par le théâtre avant que les premiers mots soient dits.

En 1940, Christopher Fry devient directeur du Théâtre d'Oxford, poste qu'il occupe jusqu'à ce que la guerre lui propose un bail de quatre années. A partir de 1946, et après *The Firstborn*, il ne cesse plus de produire. 1947 : *A Phœnix too frequent*, *The Lady's not for burning*; 1948 : *Thor, with Angels*; 1940 : *Venus Observed* et *Le Songe des Prisonniers (A Sleep of Prisoners)*; en 1947, enfin, *The Dark is light enough* (je préfère garder à tous ces titres la saveur de la langue originale). Ajoutons que Christopher Fry a traduit et adapté en anglais notre Jean Anouilh : premier hommage à notre pays, et qui demeura si longtemps non payé de retour, bien que d'ores et déjà l'œuvre de Fry soit un monument aux dimensions extraordinaires dans l'histoire théâtrale du siècle.

***

Cette œuvre, si intensément actuelle et où s'inscrivent tous les rêves, toutes les préoccupations et même toutes les frayeurs de notre temps, on ne saurait pourtant l'aborder qu'avec une timidité extrême puisqu'elle est celle d'un poète miraculeusement doublé d'un musicien. Christopher Fry, sans être obscur, sans même employer d'autres mots que ceux du bon dictionnaire — comme Racine; mais comme Racine aussi, il colore chacun d'eux d'un sens personnel! — propose au traducteur des difficultés, hélas! souvent insurmontables. Mêmes difficultés quand il s'agit de résumer une de ses pièces et d'en dégager le thème. L'intelligence

et la sensibilité se rejoignent ici en un point de perfection si admirable qu'il échappe à toute analyse. Chaque pièce de Fry ressemble à un songe qui vous marque pour toujours, mais que votre langue embarrassée ne saurait décrire.

S'il fallait pourtant jouer au professeur — et en nous laissant guider, fort heureusement, par le texte de Fry que nous publions en exergue de cet article — oserions-nous avouer que deux grands thèmes se détachent pour nous de tous les autres? Le premier nous paraît être celui de l'étrange filiation du Bien et du Mal que Fry considère hors de toutes les morales puisque de la même chair et, par là, un jour, fatalement réconciliés; le second, l'intérêt passionné que le poète accorde, non point précisément à la lutte du Bien et du Mal, mais à la conscience qu'un homme en peut avoir lorsque surgit dans sa vie l'instant fulgurant du choix. C'est ce choix qu'une longue nuit hallucinée impose finalement aux quatre soldats du *Songe*, prisonniers de guerre enfermés dans une église et revivant toute l'aventure du « carnage humain » depuis le Meurtre originel. C'est devant ce choix que se trouve à l'improviste un des personnages les plus pathétiques de Fry, le guerrier barbare Cymen (*Thor, with Angels*) : il vient de faire un captif dans la bataille, un pauvre Saxon apeuré qui implore sa grâce; trois fois il se prépare à le sacrifier à ses dieux, selon la coutume, et trois fois il s'effare de reculer devant ce geste et de pressentir sourdement quelque chose qui n'a pas de nom pour lui, et qui en a encore si peu pour nous, le respect de la vie humaine. Ainsi, à l'aube des siècles de conscience, Christopher Fry nous montre-t-il ce meurtre hésitant, ce bras levé qui ne retombe pas, comme une promesse d'avenir — comme une promesse de *jour.*

Bien et Mal, disons-nous; en fait, Christopher Fry préfère parler de *puissances de mort* et de *puissances de vie*, d'*ombre* et de *lumière.* Les anciens Celtes — aïeux de Fry qui, dans une de ses pièces, donne la parole au barde Merlin — croyaient eux aussi que le Bien et le Mal ne sont pas des forces contraires, éternellement en

dispute, soumises à un débat interminable que tranchera un jour on ne sait quel justicier élevant les uns au ciel et précipitant les autres en enfer; ils ne les distinguaient pas plus que l'œil ne distingue la nuit du jour, à l'heure indécise où l'aube est « en nous » avant même de frapper nos regards, à l'heure où, comme disent les Musulmans, rien ne fait encore de différence entre un fil blanc et un fil noir. C'est cette heure que l'Islam choisit pour la prière, dans le dessein évident de sauver les âmes incertaines et de les aider à tomber du bon côté. Et c'est elle qui suscitait toute la ferveur des Celtes pour lesquels toute la vie n'était qu'un long et laborieux passage de l'ombre à la lumière. Il importe de souligner que pour eux la victoire du jour était d'ailleurs assurée, imprescriptible. Lorsqu'un homme était condamné à la nuit par ses vices ou par ses crimes, les Dieux lui accordaient d'autres existences, non pour se racheter — la notion de rachat n'a point de place ici — mais pour accéder peu à peu au jour. Ainsi le corps et l'âme traversaient-ils plusieurs cycles, ou Cercles, d'Avel en Abred, dont le dernier aboutissait à l'instant ineffable de l'aube. Alors, l'âme, sauvée, saluait la lumière et se fondait aussitôt en elle comme dans *Le Songe*, les quatre prisonniers font corps, un instant, avec les flammes lumineuses qui les entourent, transformant les pouvoirs de mort en pouvoir de vie.

Christopher Fry ne se sent vraiment à l'aise que dans cet instant unique, ce clair-obscur des âmes. Il est le peintre du matin, de l'aube, de l'heure confuse où « l'ombre se distille en lumière »; cet instant douteux est justement celui dont il tire ses effets les plus précis et les plus sûrs, et ce n'est pas pour rien qu'il a intitulé une de ses comédies : *The Dark is light enough — La Nuit est assez claire.* Beau titre, sans doute, mais qui a surtout le mérite de « signifier » pour tout son théâtre.

The Dark is light enough, que l'auteur appelle une « Comédie d'Hiver » est le troisième volet d'une sorte de triptyque qui comprend également *Lady's not for burning* (« Comédie de Prin-

temps ») et *Venus Observed* (« Comédie d'Automne »). Dans chacune de ces pièces, Christopher Fry a voulu peindre un des âges de l'amour, mais aussi bien un des âges de la conscience, un des « passages » de l'âme, son accès au Cercle supérieur. Chacune d'elles conte une histoire étrange et pourtant évidente comme une parabole, telle que le résumé en ferait sans doute sourciller plus d'un directeur de théâtre parisien. L'action de *Lady's not for burning* se situe au moyen âge; les deux principaux personnages de la comédie sont une jeune fille que toute une ville veut brûler comme sorcière bien qu'elle n'en soit théoriquement pas une, et un jeune soldat d'aventure auquel tout le monde veut accorder la vie sauve, bien qu'il réclame à cor et à cri la faveur insigne d'être pendu. Cela pourrait s'appeler la Comédie des Désirs : désir de vie, désir d'amour, désir de mort. *Venus Observed*, la « Comédie d'Automne » nous ramène à notre époque. Elle met en scène un lord grisonnant et de belle allure, féru d'astronomie (le rôle a été créé par Laurence Olivier); ce grand seigneur a décidé de se marier et de choisir son épouse un jour d'éclipse du soleil. Il voulait choisir entre trois beautés, en choisit une quatrième, se la voit disputée et ravie par son propre fils et se résigne enfin à vieillir. Il n'est nul besoin de pousser très loin l'interprétation de ces deux ouvrages pour y lire en clair un des desseins de l'auteur. *Lady's not for burning* figure le premier Cercle où la chair domine et mène la danse, tandis que l'âme accouplée à elle s'épouvante des contingences auxquelles elle est soumise, et désespère, et aspire au néant plutôt qu'à ce combat qui lui répugne : cependant, « il faut tenter de vivre » et c'est finalement la Sorcière qui l'emporte et qui entraîne le Soldat sur la route de l'inévitable équipée humaine. « *Alors, souhaitons-nous à tous deux bon matin — et Dieu ait pitié de nos âmes !* » Trente ans et cinq siècles plus tard, le même débat se noue à l'intérieur du Second Cercle, que l'on pourrait appeler le Cercle de Midi. La chair a eu tout le temps de conquérir l'âme et même de l'asservir; et c'est justement alors que l'âme,

dont Dieu a pris enfin pitié, commence à s'évader, à prendre son essor. Le véritable sujet de *Venus Observed* est ce déchirement, cet arrachement, lorsque l'âme, brusquement, dit adieu à la chair, compagne maudite et bien-aimée, comme le duc d'Altair dit adieu à Perpetua, la fille radieuse qui lui est apparue dans « l'entre chien et loup » de l'éclipse solaire — adieu à l'Éternel Féminin, adieu à tous les désirs, adieu à la Sorcière. Et maintenant, il est impossible de ne pas imaginer une troisième aventure, un troisième Cercle : celui de la *réconciliation*. Ce sera le thème de *The Dark is light enough*, après quoi le jour, invinciblement, sera enfin né de la nuit, et grâce à elle — comme la vie naît de la mort, et grâce à elle, et le Bien du Mal, grâce à lui.

The Dark is light enough nous entraîne assez bizarrement en Hongrie, pendant la révolution de 1848-1849, lorsque la petite noblesse et la bourgeoisie de ce pays fomentèrent contre l'occupant autrichien une rébellion bientôt étouffée dans le sang. L'héroïne de la pièce — mais on a plutôt envie d'écrire tout simplement « le héros » — est une vieille dame, la comtesse Rosemarin Ostenburg, dont le domaine se trouve en plein champ de bataille. Pendant trois longs actes, son attitude est des plus étranges. Au lieu de prendre part *pour* ou *contre*, au lieu de servir une cause ou l'autre, au lieu, à tout le moins, de s'intéresser au sort des siens (sa fille, son fils et son gendre, particulièrement menacés), la comtesse Ostenburg ne cesse de protéger, au péril de sa vie et de la sécurité de sa famille, un curieux personnage, Richard Gettner, qui ne lui est à peu près rien et que les deux camps considèrent en outre — et avec raison — comme un être particulièrement dépourvu d'intérêt, ambigu, indécis, d'une lâcheté et d'une veulerie sans exemple, bref : parfaitement méprisable. Lui-même, d'ailleurs, se méprise foncièrement et se demande avec nous tous pourquoi cette vieille dame charmante et brave, fine comme un pastel, s'efforce de lui conserver une existence absolument inutile. L'aimerait-elle? Éprouverait-elle pour lui une passion tardive,

exaspérée par le silence auquel l'âge la contraint? C'est ce que tout le monde imagine bassement, et nous aussi, jusqu'au moment où, après une longue nuit de tourments et de doutes, le dessein de la comtesse nous apparaît brusquement, avec la première heure du jour. Si Rosemarin attache plus de prix à cet homme qu'à tout autre, c'est précisément à cause de ses défauts, de ses vices et de cette misérable hésitation qui le retient au bord de toute action et de toute pensée; non, non, le Jour n'a pas voulu cela! Et soudain, nous comprenons ce qu'est Rosemarin Ostenburg : elle est l'Amour, à son état parfait de Cercle ultime. Pendant toute la pièce, Richard Gettner refuse cet amour qui veut à tout prix le sauver des autres et le rendre à lui-même. Au dernier acte seulement, la grâce agit. Rosemarin meurt et Richard s'unit à elle dans la mort. Il s'est enfin retrouvé et reconnu grâce à elle — il s'est enfin, à la toute dernière heure, *rassemblé.*

RASSEMBLÉ. Le mot est un mot-clef; il explique la démarche de presque tous les personnages de Christopher Fry. Je le rèpète, la métaphysique des Celtes ne pouvait concevoir que l'humanité demeurât séparée dans l'au-delà, une partie au ciel, l'autre en enfer; elle ne pouvait admettre que l'homme demeurât partagé et qu'on pesât son bien et son mal; à l'origine du tout, l'homme est un, et c'est UN qu'il doit se retrouver Ailleurs. Qu'est donc la vie? Fry le dit sans ambages, et le mot revient dans presque toutes ses pièces : « *une sacrée vieille danse* ». Oui, la vie est cela : une danse, l'expression du combat qui anime et déchire tout homme, dans son effort indicible pour retrouver l'unité originelle. C'est la danse de l'Aube, le déchirement de l'ombre et de la lumière. Et chaque personnage de Fry esquisse sans fin devant nous les pas de cette danse de Saint-Guy, à un stade plus ou moins évolué. Jusqu'à ce que le Jour et que l'Amour triomphent. Alors, la danse est finie et il ne reste plus qu'à entrer, immobile, dans la contemplation. Ainsi Rosemarin Ostenburg, en face de la mort, pressent-elle le rivage ultime où elle est enfin parvenue, tandis que sur les

vitres de son château s'amasse la neige du dernier hiver. Et, ne pouvant exprimer la joie qui est désormais la sienne, elle prononce ces paroles ineffables :

I am very much in love with something;
What it may be, I can't remember;
It will come to me...

« Je suis passionnément amoureuse de quelque chose... » Amoureuse du Jour innommé qui vient enfin à sa rencontre.

***

Tout le théâtre de Fry baigne dans cet amour et cette tendresse : il ne connaît ni bons ni méchants, ni élus ni condamnés; il ne connaît que des êtres appelés un jour à voir la face de Dieu, et qui ne le savent pas eux-mêmes, et qui se débattent avec plus ou moins de lucidité pour se *rassembler* comme ils le furent dans le passé, comme ils le seront à l'avenir : « sacrée vieille danse » du présent seul, de la seule chair. Un autre mot-clef de Fry s'applique au monde où nous sommes : *broken*, brisé, cassé en morceaux. Et c'est peut-être parce que nous vivons tout particulièrement aujourd'hui dans un *broken world* que le théâtre de Fry répond si merveilleusement à nos angoisses [1]. Car la sacrée vieille danse de la chair, c'est aussi, à l'échelle de la planète, la guerre qui a « cassé » le monde à partir du meurtre de Caïn. Et c'est pourquoi Christopher Fry a écrit, sur la guerre, cette pièce magnifique, baroque et tourmentée comme un Breughel : *Le Songe des Prisonniers*.

L'action du *Songe des Prisonniers* prend mesure sur toute une nuit; elle commence et finit à l'heure où « l'on ne peut distinguer un fil blanc d'un fil noir »; sa durée s'étale sur quatre rêves qui

1. Fry définit ainsi le progrès : « La vision accrue que nous pouvons avoir des forces de vie et des forces de mort. »

représentent les quatre attitudes successives de l'homme devant la guerre et la mort. Nous y voyons le meurtre individuel devenir meurtre collectif, se parer de toutes les raisons humaines et divines et finalement aboutir à la Grande Peur où nous sommes actuellement plongés. Et c'est alors l'aube, l'étonnant chant du coq que lance le vieux soldat Meadows, somnambulique, halluciné, debout au pied de la chaire; il annonce le sermon que Meadows prononcera dans son sommeil, sans même savoir qu'il est en train de parler et que Dieu parle par sa bouche. Et, comme dans toutes les pièces de Fry, le monde et les astres se mettent brusquement à l'unisson. Et, comme dans toutes ses pièces, le jour enfin paraît et illumine de sa première lueur le vitrail de l'église. Car dès que l'homme parle de paix et d'amour, c'est le cosmos qui lui répond. Or, Meadows parle :

Le cœur humain doit battre à l'envergure de Dieu.
Nous sommes plongés dans l'ombre et dans le froid, et pourtant
Il n'y a plus d'hiver. La misère glacée des siècles
Se brise, craque et se met en marche ;
Ce tonnerre est le tonnerre des banquises,
Le dégel, l'afflux des eaux, l'éclatement du printemps !
Dieu soit loué, voici donc notre temps venu, puisque le Mal
S'avance vers nous, et nous fait face,
Et ne nous lâchera plus que nous n'ayons accompli
La plus grande enjambée que l'âme humaine ait jamais faite.
Tout est maintenant à la mesure de l'âme !
Notre tâche
Est d'aller à la découverte de Dieu...

Oui, notre tâche, notre seule tâche, quel que soit le nom que chacun de nous donne à l'Innommé, à l'Innommable. Sans ce but suprême à quoi notre être tend, le plus souvent à son insu, nous ne sommes que rien, un rien vaguement accroché à des

parquets ou à des pierres : rien que les vagues ombres de notre corps et de notre âme, pareils au guerrier captif de *Thor, with Angels* qui, dans sa servitude misérable, souhaite devenir l'ombre de la fille du chef du vainqueur, même si elle lui marche dessus en riant. Ombres d'hommes, au sein d'un univers livré à la nuit, et tentant désespérément de se réincarner.

Et voici que le dramaturge-poète Christopher Fry nous tend la main et nous invite à accomplir avec lui une partie de ce Voyage au Bout du Jour. Puissent ces quelques pages, incomplètes et maladroites, donner à quelques-uns le désir de le connaître et de prendre cette main tendue. Quoi qu'il arrive et quel que soit l'accueil que le public parisien réserve au *Songe des Prisonniers*, la chance d'avoir introduit Fry en France sera toujours pour moi un bonheur que je n'espérais pas et un honneur que je n'avais pas mérité.

MORVAN LEBESQUE.

L'abondance des textes nous oblige à reporter au prochain numéro des Cahiers : *Répertoires et voyages* **, les articles suivants : Jean-Louis Barrault : *Racine;* André Villiers : *Racine et la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne*, et notre rubrique : « *Actualités* ».

1[c]

Rappel des numéros parus

CAHIER N° 1

PAUL CLAUDEL ET « CHRISTOPHE COLOMB »

CAHIER N° 2

JEAN GIRAUDOUX ET « POUR LUCRÈCE »

CAHIER N° 3

LA MUSIQUE
ET SES PROBLÈMES CONTEMPORAINS

CAHIER N° 4

LE PETIT THÉATRE ★

CAHIER N° 5

RÉPERTOIRE ET VOYAGES ★

CAHIER N° 6

ANTON TCHÉKOV ET « LA CERISAIE »

CAHIER N° 7

LE PETIT THÉATRE ★★

Le Gérant : René JULLIARD.

Imprimerie Chantenay, 15, rue de l'Abbé-Grégoire - Paris-6e
N° d'édit. 1069 N° d'imp. 1364 Dépôt légal 1er trim. 1955. Imp. en France

LES CAHIERS DE LA COMPAGNIE MADELEINE RENAUD–JEAN-LOUIS BARRAULT

parution bimestrielle

Le Secrétaire général des Cahiers, M. André Frank, reçoit le lundi de 15 à 17 heures et sur rendez-vous.

Les manuscrits ne sont pas retournés; ils restent, passé un délai de trois mois, à la disposition des auteurs. Les Cahiers ne sont pas responsables des manuscrits qui leur sont adressés.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

ÉDITIONS RENÉ JULLIARD
30, rue de l'Université
Paris (7e)
Tél. Babylone 17-90

PRIX DE VENTE AU NUMÉRO : 200 francs.

ABONNEMENT

Abonnements : 6 numéros	France et Union française ...	1.100 fr.
	Étranger	1.300 fr.

Les abonnements peuvent se régler par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal (Compte postal : René Julliard Paris 1618-37). Pour changement d'adresse, envoyez la dernière bande et la somme de 20 francs. Dans le cas où, au cours de l'année, les Éditions Julliard et la Compagnie éditeraient plus de 6 Cahiers, le tarif d'abonnement serait majoré au prorata du nombre de Cahiers.





Le numéro : 200 fr.